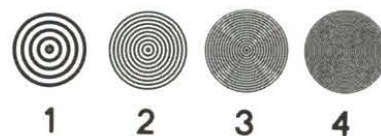


5x 10x 15x 20x 25x 30x 35x 40x 45x 50x
40x

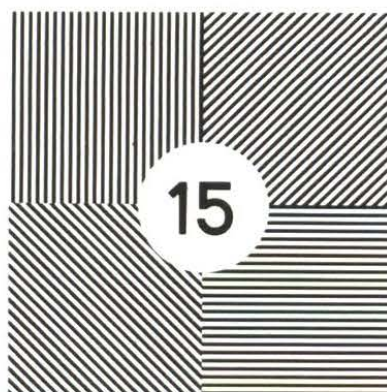
ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics



4 / 2015



JT029/2015/4-B

Front cover / Na obálce:

Foto z filmu Pevnost (Michal Baumbruck, 1982). / Film still from Pevnost
(Fortress; Michal Baumbruck, 1982).

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2015

Ročník / Volume 27

TÉMA / MAIN TOPIC:
DĚJINY FAMU

Hostující editoři:
Martin Franc a Andrea Slováková

OBSAH

Články k tématu

Editorial	5
Martin Franc: Rok 1956 na FAMU z pohledu Archivu AMU	9
Petr Bednařík: Institucionální vývoj FAMU v 60. letech	29
Lenka Krátká: Realizace orálněhistorických rozhovorů jako nedílná součást zpracování dějin AMU	55

Analýza

Radomír D. Kokeš: Kristin Thompsonová a čtyřicet let (neoformalistických) analýz. Na okraj textu „Harry Pooter a dvanáct let Chlapectví“	69
Kristin Thompsonová: Harry Potter a dvanáct let Chlapectví	75

Rozhovor

Pavel Skopal: Ovlivnila nás česká nová vlna a Švejka jsme uměli zpaměti. Rozhovor s Pirem Milkaniem	99
--	----

Edice a materiály

Jiří Šoukal: Televizní výuka na FAMU v první polovině 60. let	111
O současném stavu výuky televize na FAMU	117

Ad fontes

Jiří Kutil: Francovo kino v Kolíně (1908) 1910–1957 (1961)	127
---	-----

Obzor

Jan Bernard: Být tam, byl bych šťasten jako štěně. Václav Havel se hlásí na FAMU	133
Anna Batistová: Nadšencům pro starožitnosti 2 (Leo Enticknap, Film Restoration. The Culture and Science of Audiovisual Heritage)	140
Jeanne Pommeau: Restaurování virážovaných a tónovaných filmů v Národním filmovém archivu	145
Mirka Papežová: Studentská zpráva z konference (SIECE V, Bratislava, 20.–21. 11. 2015)	148

Projekty

Eva Pjajčíková: Podmínky autorství v seriálové tvorbě ČT a jejich vliv na žánrové, narativní a stylistické kvality seriálů po roce 2012	151
Jaroslav Kratochvíl: Obraz Němce v československém dokumentárním filmu (1945–1968)	155

Přílohy

Z přírůstků Knihovny NFA	169
--------------------------------	-----

CONTENTS

Themed Articles

Editorial	5
Martin Franc: Year 1956 at FAMU from the Viewpoint of the AMU Archive	9
Petr Bednařík: Institutional Development of FAMU in the 60s	29
Lenka Krátká: Oral History Interviewing as an Integral Part of Compiling the History of AMU	55

Analysis

Radomír D. Kokeš: Kristin Thompson and Forty Years of (Neoformalist) Analysis	69
Kristin Thompson: Harry Potter and the Twelve-Year Boyhood	75

Interview

Pavel Skopal: "We Were Influenced by the Czech New Wave and We Knew Švejk by Heart." An Interview with Piro Milkani	99
---	----

Documents

Jiří Šoukal: Television Education at FAMU in the First Half of the 1960s	111
On the Current State of Television Education at FAMU	117

Ad fontes

Jiří Kutil: Franc's Cinema in Kolín (1908) 1910–1957 (1961)	127
--	-----

Horizon

Jan Bernard: "Being There, I'd Be Happy as a Puppy." Václav Havel's Application to FAMU	133
Anna Batistová: For the Antique Enthusiasts 2 (Leo Enticknap, Film Restoration. The Culture and Science of Audiovisual Heritage)	140
Jeanne Pomeau: Restoration of Toned and Tinted Films at the National Film Archive	145
Mirka Papežová: Student Report from a Conference (SIECE V, Bratislava, 20.–21. 11. 2015)	148

Projects

Eva Pjajčíková: Conditions of Authorship in CT Series Production and their Impact on Genre, Narrative and Stylistic Qualities of the Series after 2012	151
Jaroslav Kratochvíl: Image of Germans in the Czechoslovak Documentary Film (1945–1968)	155

Appendices

Recent Acquisitions of the NFA Library	169
--	-----

Knihovna Národního filmového archivu



10114407

114407

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Dějiny FAMU

Akademie múzických umění a s ní i FAMU se chystá na oslavy sedmdesáti let své existence v roce 2016, ale své výročí si připomíná už i letos — vznikla totiž na základě Dekretu prezidenta o zřízení vysoké školy „Akademie musických umění v Praze“ vydaného již roku 1945. Jednalo se o jeden ze skupiny posledních dekretů vydaných těsně před vznikem Prozatímního národního shromáždění na sklonku října. Tento dekret počítal se čtyřmi odbory, tedy hudebním, dramatickým, tanečním a konečně filmovým. S výjimkou tanečního se odbory staly základem jednotlivých fakult. Zejména v případě filmové fakulty AMU, známé od té doby spíše pod zkratkou FAMU, se jednalo o novátorský počín, i když již předtím byly založeny vysoké filmové školy v Berlíně, Paříži, Římě a co tehdy hrálo velmi důležitou roli — i v Moskvě. Již od počátků byl o studium na FAMU obrovský zájem, a to nejenom ze strany čerstvých maturantů, ale i starších zkušených filmových pracovníků, kteří si takto chtěli doplnit své vzdělání.¹⁾ Výhodou i prokletím zároveň se pro nově vzniklou FAMU stal obrovský význam, jaký filmu a tím i vysokoškolskému vzdělávání filmových pracovníků přikládala ideologie komunistické strany. Kvůli němu také FAMU patřila mezi fakulty poměrně silně poznamenané čistkami po převratu v únoru 1948, na rozdíl od DAMU i HAMU. Na druhé straně se však mnohé inspirace přicházející v této době zejména ze Sovětského svazu ukázaly při vhodné aplikaci na domácí podmínky jako docela přínosné, ať již se jedná o některé institucionální změny nebo o některé vědecké podněty.

Pozici FAMU v rámci celé Akademie múzických umění jistě podpořila skutečnost, že v letech 1949–1970 vykonával funkci rektora celé Akademie filmový teoretik a historik Antonín Martin Brousil, který na tomto místě vystřídal divadelníka Jiřího Frejku. Právě A. M. Brousil přispěl k tomu, že se z FAMU v první polovině padesátých let, v éře skoro

1) Podle dobového tisku a vzpomínek pamětníků projevilo zájem v prvním roce 1200 (!) uchazečů, k přijímacímu řízení však údajně přizvala komise jen 170 vybraných. Přijato bylo pouhých 35 posluchačů. Jan Skokánek, *Historie jednoho chaosu*. Diplomová práce. Praha: FAMU 1988. Nyní přístupné online: <www.deja-vu.sk/HistorieJednohoChaosu/>, [cit. 18. 10. 2015].

úplné izolovanosti Československa od dění v „západních“ zemích, nestala jen provinční škola, a snažil se studenty seznamovat s děním zejména v italském či francouzském filmu. Příspěvek historika (a zároveň vedoucího autorského kolektivu Dějin AMU) Martina France v tomto čísle ukazuje dění na FAMU v roce 1956, kdy se také v Československu projevil dopad slavného Chruščovova tajného referátu na XX. sjezdu KSSS, v němž alespoň dílčím způsobem zkritizoval Stalinovu politiku. Na jedné straně zde M. Franc ukazuje zapojení studentů i pedagogů FAMU do celospolečenského dění v tomto roce, včetně podílu na tzv. studentském majálesu v květnu, na straně druhé se věnuje i vnitřnímu životu FAMU v době, kdy se výchova studentů po prvotním nadšeneckém boomu ocitla na křižovatce. Objevovaly se problémy s jejich uplatněním v praxi (významnou část absorbovala dynamicky se rozvíjející Česká televize). Zároveň však v této éře dokázali studenti FAMU vybojovat se svými snímky i cenné mezinárodní úspěchy a potenciál školy dále zvýšili někteří nově angažovaní pedagogové — nejvýznamnější posilou se stal režisér Otakar Vávra, o jehož opětovném příchodu se v roce 1956 intenzivně jednalo.

Právě Otakar Vávra se velkou měrou zasloužil o mezinárodní úspěchy školy v 60. letech minulého století, díky nimž bývá tato éra označována za zlaté časy FAMU. O životě fakulty v 60. letech 20. století podrobně informuje následující studie v tomto čísle pocházející od historika médií Petra Bednaříka. Spolu s materiály z různých archivů využívá autor i dosud jen minimálně probádané fondy Archivu AMU, které skrývají mnohá zajímavá fakta a četná překvapení. Shrnuje nejdůležitější události každého akademického roku až do přelomového období 1968/69. Dění ve slavné a možno říci hvězdné éře mapuje na základě zdánlivě každodenních událostí, které však hrály často doslova klíčovou roli.

Studie se věnuje i otázkám prostorového a technického zázemí FAMU, podobě výuky, respektive proměnám kurikula jednotlivých oborů, orgánům fakulty a jejich vlivu na chod školy a také personálnímu obsazení kateder či vedení fakulty a různých komisí. Díky podrobným informacím, zahrnujícím například i počty studentů na jednotlivých katedrách, činnost a působnost Umělecké rady nebo fungování Studia FAMU, se Bednaříkovi daří představit chod instituce v podrobnosti a přesnosti, jak dosud nebyla nikde popsána.

Studie badatelky z centra orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR Lenky Krátké popisuje metodologická východiska a úskalí orálněhistorického výzkumu historie AMU. Ukazuje nejen, jak byl výzkum plánován a jak reálně probíhá (jeho uzavření je naplánováno na konec roku 2015, text byl ale dokončen v létě 2015, tedy reflektuje stav k tomuto období), ale také specifika této skupiny narátorů, jimiž jsou z velké části lidé umělecky a veřejně dosud aktivní, zvyklí pracovat se svým veřejným obrazem. Jako metodologické specifikum se jeví jejich mimořádná citlivost a intenzivní prožívání komplikovaných interpersonálních vztahů.

FAMU byla koncipována od počátku jako mezinárodní škola, v níž vzdělání najdou nejenom čeští a slovenští zájemci, ale také adepti z jiných zemí, se zvláštním zřetelem ke studentům ze zemí sovětského bloku. Speciální případ nicméně tvořili studenti z Albánie, jejíž vedení se rozkmotřilo se sovětskými představiteli již na přelomu padesátých a šedesátých let. To se odrazilo i v hromadném exodu albánských studentů z československých vysokých škol, k němuž došlo v roce 1961. Nucený odchod se režiséra a kameramana Pirja Milkaniho dotknul spíše okrajově, protože jeho studia na FAMU již byla prakticky ukončena. Rozhovor s tímto tvůrcem vedl filmový historik Pavel Skopal. Ukazuje zajíma-

vý pohled na pozici a možnosti zahraničních studentů na FAMU a více se z něj dozvíme i o prostředí albánské kinematografie.

V druhé polovině 50. let, tedy v době Milkaniových studií, se neúspěšně pokoušel o přijetí na FAMU pozdější prezident ČR Václav Havel. Této zajímavé epizodě se věnuje zde zveřejněná ukázka knihy významného filmového historika Jana Bernarda věnovaná právě postavě Václava Havla. Vedle představení samotných přijímaček zde J. Bernard důkladně popisuje důvody nepřijetí jistě talentovaného uchazeče i Havlovy tvůrčí práce připravené k přijímacímu řízení.

Především od konce 50. let patřila k prioritám filmové fakulty televizní výuka, protože nové médium potřebovalo vzdělané profesionály, a právě absolventi FAMU se v něm významně uplatňovali. Vztahu FAMU a Československé televize v šedesátých letech se věnuje v rubrice Edice a materiály Jiří Šoukal, jenž působí jako vedoucí Archivu AMU a rešeršér projektu Dějiny AMU. Připravil, kritickým úvodem a věcnými poznámkami opatřil podkladový materiál pro jednání Umělecké rady FAMU nazvaný *O současném stavu výuky televize na FAMU* a část zápisu z jednání Umělecké rady konané 1. února 1965, která se věnovala tomuto materiálu. Tyto dokumenty ukazují nejen širokou škálu dobových postojů k prudce se rozvíjícímu médiu, ale také upozorňují na problémy, s nimiž se FAMU při zavádění televizní výuky potýkala.

AMU patří bezesporu mezi klíčové instituce kulturních dějin a současnosti České republiky. Přesto její dějiny nebyly až dosud komplexně probádány a zpracovány. V roce 2012 iniciovala tehdejší ředitelka Nakladatelství AMU Andrea Slováková výzkumný projekt, po vědecké stránce vedený historikem doc. PhDr. Martinem Francem, Ph.D. (specialistou na životní styl v letech 1948–1989 a na vědní a vysokoškolskou politiku v tomto období; autorem mnoha publikací působícím na Masarykově ústavu a v Archivu AV ČR). Spolu s ním na projektu pracuje tým zkušených badatelů — historiků, kteří se zabývají kulturními dějinami a dějinami kulturní politiky po roce 1945. Jde o PhDr. Petra Bednářika, Ph.D., předního českého badatele v oblasti historie médií a vedoucího katedry mediálních studií Institutu komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK, významného filmového historika doc. PhDr. Ivana Klimeše zaměřujícího se především na dějiny české kinematografie (v projektu se věnuje prehistorii filmového školství), PhDr. Jitku Rauchovou, Ph.D., historičku z Jihočeské univerzity České Budějovice a autorku řady studií z dějin divadla a kulturní politiky po roce 1945, a Mgr. et Mgr. Lenku Krátkou z Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, v. v. i., která se věnuje dění v kulturní a umělecké obci z pohledu orální historie.

Přední světové univerzity a vzdělávací instituce zkoumají svou minulost z různých aspektů a výjimkou nejsou prestižní školy, o nichž byly napsány desítky svazků. Reflektovat svou minulost je prestiží, ale i povinností klíčových vzdělávacích institucí, které významně spoluutvářely společenský vývoj. I největší české univerzity již v posledních letech přistoupily k otázce své minulosti se značným badatelským úsilím. Výstupem výzkumného projektu AMU budou dvě publikace v roce 2016: *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* se jako zásadní syntetické dílo připravované z perspektivy institucionálních dějin zaměří na pozici AMU v dobovém kontextu kulturní a vysokoškolské politiky, mezinárodní spolupráci i ekonomickou rovinu fungování školy a vývoj legislativního rámce. Každý oddíl (úvodní věnovaný AMU jako celku, pak jednotlivé věnované třem fakultám) bude

začínat prehistorií, rozebírat způsob nejvyššího stupně odborné přípravy v příslušných profesích před vznikem školy a koncepce vzniku vysokoškolského pracoviště pro tyto profese. Základem výzkumu je klasický historiografický přístup založený na excerpci dostupných archivních i tištěných pramenů (jehož součástí je historicky první kompletní katalogizace obsahu vlastního archivu AMU). Výzkum reflektuje i dobové mediální ohlasy činnosti školy či analýzu dobových praktických studijních výstupů z tematického a žánrového hlediska. Jako doplněk, ovšem významný zejména v pasážích přibližujících atmosféru na AMU v jednotlivých historických epochách, slouží metoda orální historie. Narátory jsou především osoby působící v institucionální struktuře. Nejedná se jenom o pedagogy, ale i o další pracovníky její administrativy či technicko-provozního zázemí.

Příspěvky Martina France, Petra Bednaříka, Lenky Krátké i edice připravená Jiřím Šoukalem představují dílčí výstupy z celého projektu. Nabízejí vhled do komplexnosti dění, vnitřních a vnějších vlivů kolem FAMU v 50. a 60. letech 20. století a zároveň reflektují dosud neprobádané archivní materiály. Cenné impulzy pro další výzkum dějin FAMU ovšem přináší i edice rozhovoru s Pirjou Milkanim, která upozorňuje na důležitý mezinárodní rozměr celé problematiky, reflektovaný v jiných textech tohoto čísla jen omezeně. I díky tomuto příspěvku lze doufat, že syntetické, byť relativně stručné zpracování dějin FAMU se bude moci opřít o ještě širší pole kvalitních studií k dílčím problémům než dosud.

MF – AS

Martin Franc

Rok 1956 na FAMU z pohledu Archivu AMU

Převratný rok i v Československu?

Dění v Československu v roce 1956 byla v historiografii věnována v minulých letech poměrně značná pozornost. Často dochází ke srovnávání zdejší situace s mnohem dramatičtějším vývojem v Polsku a zejména v Maďarsku, kde došlo k otevřené revoltě a následnému vpádu sovětských vojsk.¹⁾ Ve světle dění v dalších státech východního bloku se jeví Československo jako země, kde pod vlivem XX. sjezdu KSSS nastaly jen minimální změny a prakticky nedotčena zůstala moc politické elity z období stalinismu. Nebezpečí protestů širší veřejnosti se podařilo odvrátit především za pomoci zlepšení zásobování, dvojité vlny snižování cen a některými ústupky v oblasti životního stylu (např. oslabení ateistické kampaně). Přesto se našly i v Československu skupiny obyvatelstva, které projevovaly v roce 1956 velmi intenzivně nespokojenost s dosavadním vývojem. Mimořádně citlivě reagovali na částečná odhalení Stalinových zločinů představitelé kulturní inteligence. Jednoznačně to ukázal zejména II. sjezd Svazu československých spisovatelů v dubnu 1956, kde s dosud nevídaně kritickými projevy vystoupili hlavně básníci Jaroslav Seifert a František Hrubín.²⁾ Velké vření probíhalo i na vysokých školách, některých ústavech Československé akademie věd, ale také mezi stranickou inteligencí, kterou Chruščovova odhalení otřásla patrně nejvíce.³⁾ Často se ozýval požadavek svolání mimořádného sjezdu KSČ, jenž by mj. zhodnotil i osobní zodpovědnost členů dosavadního politbyra ÚV KSČ za zločiny v době stalinismu. Vedle inteligence a tvůrčích pracovníků se k protestům odhodlali také vysokoškolští studenti při obnovených slavnostech označovaných jako majáles. Jak ještě v této studii uvidíme, pražských oslav se aktivně účastnili i studenti FAMU, i když na rozdíl od některých pozdějších majálesů v nich nehráli ústřední roli. Vládnoucí

1) K vývoji v Maďarsku v češtině srov. např. Jan A d a m e c, Maďarsko 1956 — od reformy socialismu k národním povstáním. *Securitas Imperii* 24, 2014, č. 1, s. 82–122.

2) Srov. Michal B a u e r (ed.), *II. sjezd Svazu československých spisovatelů I–II*. Praha: Akropolis 2011. Jde o edici protokolu (I. svazek) a příloh (II. svazek).

3) Srov. např. Miloš H á j e k, *Paměť české levice*. Praha: ÚSD AV ČR 2011.

politické elity však dokázaly zabránit vypuknutí všeobecných protestů a obratně k tomu využily propagandisticky upravené zprávy o maďarském povstání, když zdůraznily násilnosti hlavně vůči příslušníkům tajné policie a politického aparátu. Místo mimořádného sjezdu se konala v létě 1956 pouze celostátní konference zcela v režii dosavadního vedení KSČ v čele s prvním tajemníkem ÚV KSČ Antonínem Novotným, spoluzodpovědným za represálie i politické procesy na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let. K žádným výrazným personálním ani strukturálním změnám nedošlo a neproběhla ani reflexe zločinů stalinismu v Československu. Vztah mezi inteligencí a stranickým aparátem zůstal mimořádně napjatý, což se projevilo například při prověrkách centrálních institucí o dva roky později, které zasáhly i některé vysoké školy, Československou akademii věd či Československou televizi.

Damoklův meč reorganizace a bouřlivý studentský rok

Přestože v politické oblasti se rok 1956 v Československu nestal takovým přelomem, v jaký doufali mnozí intelektuálové, určitě hodně ovlivnil a zásadně proměnil životní styl celé společnosti, i když řada nových trendů kořenila již v období těsně po smrti J. V. Stalina a Klementa Gottwalda.⁴⁾ Druhá polovina padesátých let přinesla klíčové změny v umělecké kultuře i v každodenních životních praktikách, které vedly k rozkvětu české kultury v letech šedesátých.

Tato studie se zabývá otázkou, jak proběhl rok 1956 na FAMU a co znamenal pro její další vývoj. Čím žilo v těchto časech její vedení, ale i její posluchači? Převládaly každodenní problémy spojené s provozem školy, nebo přinesl tento rok nové otázky a úhly pohledu? Jak se fakulta zapojila do tehdejšího společenského dění? A jaké vůbec tehdy bylo postavení FAMU? Samozřejmě tyto široké otázky můžeme zodpovědět jen částečně, což je dáno i relativně úzkou dostupnou pramennou základnou. V Archivu AMU se bohužel k danému období zachovalo jen minimum písemných dokladů, i když vesměs informačně velmi bohatých. Nejcennější jsou určité zápisy z Rady vysoké školy Akademie múzických umění i s některými podkladovými materiály. Zajímavý vhled do každodennosti FAMU ovšem přináší také záznamy o průběhu státních zkoušek v roce 1956, přestože tento materiál se nezachoval v původní úplnosti. Dobový kulturní tisk reflektoval problémy FAMU jen zlomkovitě. Přesto i zde najdeme zajímavé úvahy týkající se některých problémů, jimiž fakulta žila. Sekundární historiografická literatura nepřináší k dění na FAMU příliš mnoho dalších informací, a proto je ve studii využita spíše okrajově.

V roce 1956 uplynulo deset let od chvíle, kdy na Akademii múzických umění v Praze začali studovat první posluchači, ale přesto se nedá říct, že by její pozice v systému vysokého školství v Československu byla zcela stabilizovaná. Rozpaky vzbuzovalo především spojení tří různě zaměřených fakult, tedy DAMU, FAMU a HAMU, do jednoho celku, což příliš neodpovídalo sovětskému vzoru. V SSSR jednoznačně dominovala tendence k dezintegraci ve vysokém školství a vytváření samostatných institutů pro jednotlivé obory. I v Československu došlo v první polovině padesátých let k pokusům rozložit univerzity

4) Srov. Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006.

na několik specializovaných vysokých škol. Jako ilustraci tohoto postupu uvedme nově zřízenou Vysokou školu ruského jazyka a literatury. Podobně docházelo k vyčleňování některých fakult z ČVUT, z nichž vznikaly samostatné vysoké školy jako např. Vysoká škola chemicko-technologická. Jeví se proto jako logické, že se v centru pozornosti ocitla i AMU, která od svého vzniku působila jako ne zcela organicky fungující slepenec.⁵⁾ V polovině padesátých let se připravovala celková reorganizace uměleckého školství, kterou AMU očekávala se snadno pochopitelnými obavami. Čekaly se zásadní změny včetně možného zrušení partnerské Janáčkovy akademie múzických umění v Brně⁶⁾ a rozpadu AMU na jednotlivé fakulty, přeměněné na zvláštní vysoké školy. O konečné podobě změn měly hodně napovědět informace od skupiny pracovníků ministerstva kultury, která odcestovala do SSSR načerpat zkušenosti. Vzhledem k dosavadní praxi se dalo předpokládat, že základní doporučení bude znít ve prospěch dezintegrace školy a jejího zániku v dosavadní podobě. V listopadu 1955 zahajoval rektor AMU, filmový teoretik A. M. Brousil, zasedání Rady vysoké školy AMU příznačnými slovy:

Dnešní zasedání je také první v tom smyslu, že se na něm máme poradit pro celý na-dešlý školní rok. Domníval jsem se, že nebudu rektorem, protože jsem myslel, že již AMU nebude. Jsem postaven před úkol, že jím jsem. Povinností RVŠ bylo připravit všechno pro reorganizaci. Za těchto okolností se pracovalo obtížně. Rektorát byl přehlížen. Já sám bych chtěl nyní, kdy je mi opět do konce studijního roku udělena funkce rektora[,] vykonat ty úkoly, které mám.⁷⁾

Následující slova ovšem dokládala, že z hlediska AMU není ještě zdaleka vše vyřešeno. Brousil hovořil o vstupu do „bližšího styku“ s nadřízenými orgány, tedy „ministerstvem kultury,⁸⁾ vysokoškolským odborem,⁹⁾ sborem náměstků, ministrem, předsednictvem vlády, naší stranou“. Zdůraznil přitom, že je nutno o škole podávat přesné a pravdivé informace. I když se podle něj vyskytovaly určité nedostatky, nelze zároveň zamlčovat dosažené úspěchy doma i v zahraničí.¹⁰⁾ Definitivní provedení reorganizace se plánovalo pro školní rok 1955–1956, což ovlivňovalo i přípravu na oslavy jubilea vzniku AMU. Ty nakonec proběhly velmi rozpačitě, mj. i proto, že si organizátoři nebyli jistí, do jaké míry mohou zdůrazňovat sounáležitost všech tří fakult.

Otázka reorganizace školy zůstávala živá i v dalších měsících roku 1956. Její realizace se ale stále odsouvala a fakticky došlo pouze k převedení AMU z působnosti rušeného mi-

-
- 5) Ostatně zcela původní koncepce počítala se vznikem čtyř samostatných vysokých škol pro hudbu, tanec, divadlo a film.
- 6) Zrušena mohla být i konzervatoř. Srov. Zápis Rady vysoké školy (dále RVŠ) AMU 24. ledna 1955. Archiv AMU.
- 7) Zápis RVŠ AMU 16. listopadu 1955. Archiv AMU.
- 8) Ministerstvo kultury se osamostatnilo v roce 1953, ale fungovalo v této podobě jen do roku 1956. V letech 1954–1956 byl ministrem kultury Ladislav Štoll.
- 9) Mínen patrně odbor vysokých škol ministerstva školství. Nelze ale vyloučit, že jde o Státní výbor pro vysoké školy, který v tomto období měl ještě významné pravomoci, o něž přišel až v dubnu 1956. K změnám ve struktuře řízení vysokých škol v padesátých a na počátku šedesátých let srov. František M o r k e s, Změny v postavení a řízení vysokých škol. In Hana B a r v í k o v á (ed.), *Věda v Československu v letech 1953–1963*. Praha: Archiv AV ČR — Arenga 1999, s. 53–65.
- 10) Zápis RVŠ AMU, 16. listopadu 1955. Archiv AMU.

nisterstva kultury na ministerstvo školství, které přejalo kompetence za celý resort kultury (a získalo dočasně oficiální název ministerstvo školství a kultury). Nicméně na schůzi Umělecké rady FAMU¹¹⁾ v listopadu 1956 informoval tehdejší děkan Jaroslav Bouček¹²⁾ přítomné, že se ministr školství František Kahuda¹³⁾ rozhodl předložit vládě návrh na zásadní reorganizaci AMU, která by znamenala prakticky rozpad na tři samostatné subjekty — Divadelní akademii, Konzervatoř a Institut televizní a filmové tvorby.¹⁴⁾ K realizaci projektu, který paradoxně patrně prosazovalo v určité fázi i vedení AMU,¹⁵⁾ však nakonec nedošlo.¹⁶⁾

Plánovaná reorganizace ovlivňovala i výběr rektora AMU. Zástupci všech fakult navrhli opět do této funkce filmového teoretika A. M. Broušila. Ten ovšem namítal, že se již chystal na odchod, respektive na přechod na výhledově samostatný filmový obor. Navíc poukázal na své závazky v zahraničí, jejichž význam podle něj vzrostl v době mezinárodního uvolnění. Sám nabídl funkci rektora dosavadnímu prorektorovi Metodě Doležilovi,¹⁷⁾ ten však s díky odmítl, a tak se jedinou změnou stalo vytvoření funkce II. prorektora, jímž se stal za DAMU odborník na tanec Jan Reimoser (1904–1979).¹⁸⁾

Důležitou změnou školního roku 1955–1956 v organizaci vyučovacího procesu se na FAMU stal oficiální přechod z čtyřletého na pětileté studium.¹⁹⁾ To samozřejmě vedlo k potřebě vypracování nových učebních plánů i osnov jednotlivých předmětů a počítalo

-
- 11) Jednalo se o novou instituci nahrazující dosavadní Radu FAMU odpovídající novele zákona o vysokých školách. Na rozdíl od předchozí rady se Umělecká rada měla spíše než hospodářským a správním záležitostem věnovat otázkám uměleckým a pedagogickým. Umělecká rada AMU nahradila i dosavadní Radu vysoké školy AMU. Jejimi členy za FAMU se měli stát podle návrhu rektora A. M. Broušila scenárista Ivan Osvald a hudební skladatel Julius Kalaš. Přizván do Umělecké rady AMU měl být např. i tehdejší generální ředitel Československého státního filmu Jiří Marek nebo výtvarník Jiří Trnka. Děkan Jaroslav Bouček navrhoval za člena také fotografa a autora dokumentárních filmů Karla Plicku. Naopak projevil pochybnosti o svém členství, protože se považoval za technika, a nikoliv umělce. Nicméně rektor Broušil podobnou námitku odmítl jako „pustý formalismus“ a připomněl, že v Umělecké radě je i zástupce Katedry základů marxismu-leninismu. Srov. Zápis ze zasedání Umělecké rady AMU v Praze ze dne 22. října 1956 uložený v Archivu AMU.
 - 12) Jaroslav Bouček (1903–1985), odborník na filmovou techniku a fotografii. Jeden ze spoluzakladatelů FAMU. Děkan FAMU v letech 1954–1958.
 - 13) František Kahuda (1911–1987) vykonával v letech 1954–1963 funkci ministra školství (od roku 1956 školství a kultury).
 - 14) Název měl reflektovat snahu FAMU uchovat si charakter především umělecké školy. Člen Umělecké rady FAMU Elmar Klos dokonce z tohoto důvodu navrhoval název Umělecká filmová a televizní akademie.
 - 15) V roce 1957 vysvětloval Broušil, že jednotlivé fakulty doufaly, že samostatnost jim pomůže vyřešit jejich klíčové problémy — nedostatek prostor a kmenových vyučujících. Srov. A. M. Broušil, O výchově k umění z různých stran. *Kultura* 1, 1957, č. 30, s. 3.
 - 16) Srov. Archiv AMU, Zápis ze schůze Umělecké rady [FAMU], konané dne 8. listopadu 1956. Srov. také Zápis ze zasedání Umělecké rady AMU v Praze ze dne 25. března 1957. Archiv AMU. Hlavním argumentem proti rozdělení AMU byla nesmyslnost členění již tak dost malého subjektu na tři miniaturní. Jak podotýkal přítomný zástupce Ministerstva školství a kultury, otevřela by se tak cesta k jejich společné likvidaci.
 - 17) Metod Doležil (1885–1971), dirigent a hudební pedagog. První profesor HAMU 1946. V letech 1946–1948 děkan HAMU, 1952–1958 prorektor AMU.
 - 18) Zasedání RVŠ AMU v Praze 28. května 1956. Archiv AMU. Za rektora navrhla Broušila Rada vysoké školy AMU 12 hlasy při jednom zdržení. Na jednání se však objevila výtky vůči Broušilovým metodám při řízení práce rektorátu a vůči jeho častým a dlouhodobým pobytům v cizině. Naopak zřejmě nezazněla na tomto shromáždění kritika Broušila jako bývalého redaktora agrárního listu *Venkov*, kterou v této době formuloval např. E. F. Burian. Srov. Karel Kaplan, *Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953–1956*. Brno: Barrister & Principal 2005, s. 398–399.
 - 19) Jak podotýkali představitelé fakulty, reálně stejně studium již dříve trvalo obvykle pět let. V roce 1956 se také diskutovalo o nedostatecích v celkovém kulturním rozhledu studentů, které měly být způsobeny jejich nízkou

se i s revizí skript a učebních textů. Nový způsob výuky už v zimním semestru měly hodnotit pedagogické konference jednotlivých kateder, na něž navazovala celofakultní pedagogická konference plánovaná na letní semestr, od níž se očekávalo také zhodnocení výsledků celkového pedagogického působení FAMU od jejího vzniku.

Patrně ve snaze posílit otřesenou pozici AMU děkan filmové fakulty Bouček navrhl, aby byl jubilejní školní rok 1955–1956 prohlášen za „vzorný studijní rok“, jeho kolegové z Rady vysoké školy AMU (RVŠ) ho však od podobného kroku odrazovali s tím, že naopak bilance zrovna tohoto roku nedopadne nijak skvěle. Bouček jim oponoval s tím, že chce vyhlášení vzorného studijního roku použít jako zbraň, jako motivační prostředek.²⁰⁾ Chtěl mimo jiné zvrátit nepříjemný dojem z přijímacích zkoušek na AMU, které podle rektora Brousila zejména na DAMU a FAMU probíhaly neutěšeně a nesystematicky. Výsledkem byl malý počet přijatých skutečně výrazných talentů.

Na přelomu let 1955–1956 zbrzdila práci některých pracovišť FAMU nepřízeň počasí, přesněji řečeno výpadky v zásobování uhlím. Nicméně i přesto dolehly i sem zprávy o XX. sjezdu KSSS a o kritice tzv. kultu osobnosti ze strany Nikity S. Chruščova. I když v Československu jeho projev oficiálně zveřejněn nebyl, vnímali i představitelé AMU a FAMU přelomový význam této události a výkladem se ho snažil doprovodit také rektor Brousil.²¹⁾ Na škole chtěl závěry XX. sjezdu využít k intenzifikaci výchovného působení školy a především zdůraznil nutnost sledování ideového profilu posluchačů po celou dobu studia.²²⁾ Brousil zároveň tvrdil, že výsledky XX. sjezdu KSSS také přispějí k prohloubení snah o větší spojení školy se současným životem.²³⁾

Výtka, že se např. FAMU (ale také český a slovenský film obecně) nevěnuje dostatečně současné problematice, nepředstavovala nic nového. Např. anonym píšící pod značkou -hl- v časopise *Kino* při srovnání situace v Polsku a s odvoláním na polský časopis *Film*²⁴⁾

kým věkem. Objevily se některé spíše extrémní názory, že by FAMU mohli studovat pouze absolventi jin vysoké školy (po vzoru Polska), reálnější se jevila možnost brát první rok jako zkušební a přípravný. V tomto prvním roce by byla výuka na FAMU společná pro všechny obory a zjišťovalo by se, pro kterou specializaci má student talent. Navíc by bylo možno přestoupit i na některý spřízněný obor mimo FAMU (např. na žurnalistiku). Jiná varianta počítala s povinnou roční praxí v televizi, filmu apod. před samotným zahájením studia. K řešení by podle děkana Boučka přispělo, kdyby si studenti odbyli vojenskou službu již před nástupem na fakultu. V tehdejší školním systému však střední stupeň nově ukončovali mladí lidé ve věku 17 let, tedy ještě před odvodním věkem. Karel Palouš navrhoval v diskusi v roce 1957, aby studenti režie (filmové a divadelní) byli přijímáni nejprve na herectví a teprve po absolvování základů herectví by se zabývali samotnou režii. Srov. Chceme-li mít dobré občany, nesmíme vyhánět múzy. Diskuse na zasedání Kulturní a umělecké rady. *Kultura* 1, 1957, č. 27, s. 3–4 (vystoupení Karla Palouše, srov. i tamtéž vystoupení Otakara Vávry). K poslední myšlence se přiklání i rektor Brousil. Srov. A. M. Brousil, O výchově k umění z různých stran. *Kultura* 1, 1957, č. 30, s. 3.

20) Zasedání RVŠ AMU 24. listopadu 1955. Archiv AMU.

21) Zasedání RVŠ AMU 12. března 1956. Archiv AMU.

22) S tímto požadavkem zajímavě rezonovala kritika tehdejšího ministerstva školství Františka Kahudy v období po oslavách majáles, kde se mj. objevilo tvrzení, že „někteří studenti uměleckých fakult ve jménu „uměleckosti“ zapomínají na revoluční ideovost“. Srov. František Kahuda, K některým otázkám naší školské politiky. *Literární noviny* 5, 1956, č. 27, s. 3.

23) Spojení školy se životem byl v této době velmi často používaný termín pro celou oblast školství. Většinou však šlo o podporu polytechnizace vzdělávání a propojení školské praxe přímo s výrobou a manuální prací. To požadovalo i usnesení ÚV KSČ O těsném spojení školy se životem a o dalším rozvoji výchovy a vzdělání v ČSR z dubna 1959. Brousilovi šlo ale asi spíše o větší zájem studentů o současnou tematiku.

24) Jednalo se o čtrnáctideník (od 1993 měsíčník) vydávaný v letech 1946–2013.

konstatoval, že v Československu je v současnosti jen minimum mladých scenáristů zpracovávajících náměty ze současného života,²⁵⁾ a podobná tvrzení se objevovala v mnoha filmových kritikách. Zároveň se však jednalo do značné míry o pouhé klišé — výtky malého zájmu o současná témata a úniku do méně ideologicky exponovaných témat z minulosti se objevuje v literární, divadelní i filmové kritice v průběhu padesátých let stejně jako (přínejmenším) v první polovině let šedesátých a zejména v letech tzv. normalizace.

I v dalším bodě se Brousil shodoval s dobovou kritikou. Podtrhl totiž nutnost mezinárodní spolupráce a větší otevřenosti vůči podnětům ze zahraničí. Konkrétně v souvislosti s FAMU uvedl, že by vedle italského neorealismu měli studenti získávat inspiraci i z polské a maďarské kinematografie. V českém kulturním tisku přitom vyšlo několik článků kriticky hodnotících kvalitu domácího filmového umění ve srovnání právě s Polskem a Maďarskem. Vedle již zmíněného krátkého článku v časopise *Kino*, v němž autor tvrdil, že ve srovnání s oběma sousedy z východního bloku Československo nabízí jen malý prostor pro debutanty a obecně mladé tvůrce, stojí za připomenutí „Filmový přehled“ Ludvíka Veselého z *Literárních novin* hodnotící polský film *TŘI STARTY*, v němž se objevila explicitní kritická zmínka o FAMU, týkající se onoho vztahu k současnosti: „Snad je v pracích absolventů pražské filmové fakulty AMU více technického mistrovství, ale rozhodně nemají tolik zájmu o současné problémy života i schopnost řešit je tak, jak se podařilo Polákům.“²⁶⁾ O maďarském filmu zase rozsáhlou studii v časopise mladých spisovatelů *Květen* uveřejnil pod příznačným názvem „Hledáme nový filmový styl“ filmový teoretik a kritik Jaroslav Boček.²⁷⁾ Ten přitom poznamenal, že „filmoví kritici se stali přes noc hungarofily“. Právě některá maďarská díla představovala důkaz, že v lidově demokratickém režimu lze vytvořit „plnokrevné filmové dílo“.²⁸⁾

Rektor AMU se ve svém projevu nevyhnul otázce dopadu XX. sjezdu KSSS včetně ožehavého tématu kultu osobnosti, který měl pro umělecké školství speciální význam. I proto upozornil, že „potíráním kultu osobnosti nesmíme potírat osobnost samu“, a varoval před neprověřenými a unáhlenými závěry. I když podle něj měly vycházet ze závěrů XX. sjezdu všechny katedry a pracoviště AMU, speciální role připadla mezifakultní katedře Základů marxismu-leninismu.²⁹⁾ Na ní právě v roce 1956 došlo k zásadní změně — opustil ji dosavadní vedoucí Radomil Hruška,³⁰⁾ který měl jako aspirant odjet do SSSR, a na jeho místo se dostal dosavadní tajemník Univerzity Karlovy v Praze a vyučující dějin KSČ na lékařské fakultě UK Ivan Tesár, který pak na AMU působil několik desetiletí. Jenže personální výměna neproběhla úplně bez problémů. Základním požadavkem byla i pro toto místo odborná způsobilost, Tesár se ale ničím takovým nemohl pochlubit, protože dosavadní

25) Srov. –hl–, A co my? *Kino* 11, 1956, č. 4, s. 60–61.

26) Ludvík Veselý, Filmový přehled. *Literární noviny* 5, 1956, č. 10, s. 5.

27) Jaroslav Boček (1932–2003), redaktor, spisovatel, publicista a scenárista. 1957–66 redaktor časopisů *Kultura* a *Kulturní tvorba*, 1967–72 vědecký pracovník Filmového ústavu, 1990–91 ředitel Filmového ústavu, 1992–93 šéfredaktor *Svobodného slova*. V roce 1956 dokončil studia na FAMU — viz dále.

28) Jaroslav Boček, Hledáme nový filmový styl. Úvahy nad maďarským filmem. *Květen* 2, 1956–57, č. 2, s. 50–54 a č. 3, s. 96–101.

29) K výuce základů marxismu-leninismu a dalších příbuzných disciplín v této éře srov. Markéta Devátá – Doubravka Olšáková, Ideologizace vědy a školství, 1945–1960. In: Antonín Kostlán (ed.), *Vědní koncepce KSČ a její institucionalizace po roce 1948*. Praha: ÚSD AV ČR 2010, s. 9–96.

30) Radomil Hruška (nar. 1929) se na AMU vrátil a v letech 1969 se zde dokonce stal docentem.

úřední činnost mu znemožňovala odborné aktivity. I když RVŠ AMU neměla žádné námitky proti společnému návrhu ministerstva kultury, ministerstva školství a katedry základů marxismu-leninismu na jeho jmenování odborným asistentem, vůbec se jí nelíbila vehemence, s níž zároveň nadřízené orgány Tesára prosazovaly do pozice vedoucího katedry. Jenže oba v úvahu přicházející dosavadní pracovníci katedry základů marxismu-leninismu se kandidatury na vedoucí místo vzdali, takže manévrovací možnosti školy byly poměrně omezené. Přesto se vedení snažilo jmenovat Tesára pouze prozatímním vedoucím katedry na dobu jednoho roku, aby mohlo prakticky ověřit jeho schopnosti. Ministerstvo kultury ale vyhrožovalo, že pokud nebude přijat okamžitě jako definitivní vedoucí, opatří mu jinou funkci. Přitom představitelé ministerstva přiznávali, že Tesár nesplňuje požadavky na vedoucí pozici, ale zároveň konstatovali, že jiného kandidáta nemají. Rada vysoké školy ostře protestovala proti chování oddělení společenských věd při ministerstvu školství, které dostatečně celou záležitost neprojednalo s vedením školy. Odpovědí se stala omluva s odůvodněním, že se pracovníci odboru domnívali, že celou záležitost s AMU projedná včas informované ministerstvo kultury, do jehož kompetence AMU patřila.³¹⁾

Stejně jako výuka základů marxismu-leninismu se na vysokých školách uměleckého charakteru s velkými potížemi setkávala i méně ideologická, ale z hlediska mnoha posluchačů stejně nesmyslná výuka tělesné výchovy. Dá se říct, že k tělesné výchově měli zejména posluchači FAMU mimořádně silný odpor. Svědčí o tom zpráva o činnosti Katedry tělesné výchovy AMU za zimní semestr ve školním roce 1955–1956. Podle této zprávy z důvodu neomluvených absencí nedostalo zápočet plných 56 studujících FAMU, což znamenalo 41 % všech jejích posluchačů. Přitom na DAMU se jednalo pouze o 14 % a na HAMU o třetinu. Vedení AMU se snažilo tuto situaci řešit hrozbou, že studenti, kteří nezískají zápočet z tělesné výchovy, nebudou připuštěni k hlavním zkouškám, přestože dokumentarista A. F. Šulc (1909–1992) se snažil prosadit méně represivní přístup a tělesnou výchovu chtěl vnímat spíše jako potřebu než jako povinnost.³²⁾

Jestliže II. sjezd Svazu československých spisovatelů se AMU i FAMU týkal spíše jen okrajově, naopak velmi intenzivně se jí dotkla studentská oslava majáles a další studentské akce v květnu roku 1956, jíž se zúčastnili i mnozí posluchači.³³⁾ I k této události cítil potřebu tehdejší rektor AMU podat jakési závazné vysvětlení na zasedání Rady vysokých škol, které zároveň uvádělo diskusi v rámci tohoto orgánu. Brousil použil tehdy velmi oblíbenou rétorickou figuru — „není třeba přeceňovat, ale ani by nebylo dobré podceňovat“. Důležitá se však jevila otázka, kterou ze dvou krajních pozic rektor bude akcentovat. Brousil příznačně rozdělil působení navenek, pro něž považoval za taktičtější nepřeceňování situace a zdůraznění skutečnosti, že „většina studentů je zdravá“, míněno ideologicky zdravá. Tím se vyloučilo ohrožení vysoké školy jako takové. Na druhou stranu dovnitř požadoval maximální ostražitost, a to zejména pro AMU. I když připouštěl, že celou situaci zná jen zprostředkovaně, protože v květnu 1956 pobýval v zahraničí (Itálie, Francie),

31) Zasedání RVŠ AMU 24. března 1956, připojen dopis vedoucího oddělení společenských věd ministerstva školství rektoru AMU 28. dubna 1956. Archiv AMU.

32) Zasedání RVŠ AMU 26. března 1956. O několik málo let později se vyloučení kvůli neúčasti na tělesné výchově obával i režisér Pavel Juráček. Archiv AMU.

33) K oslavám majáles srov. John P. C. Matthews, *Majáles 1956. Nevydařená revolta československých studentů*. Brno: Prius pro ÚSD AV ČR 2000.

pokusil se načrtnout hlavní osnovu kritiky ve třech bodech. Za prvé podle něj dochází na AMU k zmatku v chápání svobody a demokracie. Svoboda podle Brousila není pro všechny, ale pouze pro pracující. Odsoudil také požadavek na existenci opoziční strany jako podmínky skutečné kritiky a sebekritiky ve společnosti, i když připustil, že v této oblasti dosud nefungovalo a nefunguje vše tak, jak má. Studenti a dokonce i někteří učitelé na AMU podle Brousila také chybně interpretují volání po mírovém soužití, které údajně chápou jako polevování či dokonce ustávání ideologického boje. Třetí bod se pak týkal vztahu k SSSR, k podceňování jeho úlohy v boji za mír v celém světě a s tím souvisejícího nesprávného využívání sovětských zkušeností. Pokud se týká dvou posledních bodů, Brousil prohlásil, že sovětská diplomacie je na celém světě vysoce oceňována a zejména politického obratu po XX. sjezdu se USA velmi obávají. Přesto podle rektora AMU mnozí dosud nedokázali navázat k Sovětskému svazu dostatečně hluboký vztah.³⁴⁾

Konkrétně v případě AMU se tyto problémy měly projevovat v nedostatečném reflektování sovětských odborných zkušeností a v obecně chabých znalostech ruštiny,³⁵⁾ čímž navázal na některé dřívější diskuse v rámci vedení školy. Problém se přitom týkal nejenom studentů, ale i samotných vyučujících, i když Bouček dříve tvrdil, že pasivně zvládá tento jazyk na FAMU skoro každý.³⁶⁾ Nicméně rektor Brousil projevil značné pochybnosti o skutečných znalostech ruštiny u pedagogů, což paradoxně podle něj zavinily kvalitní překlady ruské literatury k filmu. Ale ani stávající posluchači FAMU v mnoha případech ve znalostech ruštiny neexcelovali, mj. i proto, že někteří z nich (pochopitelně hlavně ti starší) neměli žádnou předchozí průpravu v tomto jazyku. Mnozí také neměli o výuku tohoto jazyka dostatečný zájem. Jestliže v zimním semestru školního roku 1955–56 nejlepší docházku i přípravu ze studentů prvního ročníku vykazoval obor produkce, nejhůře v tomto ohledu dopadli kameramani. V letním semestru školního roku, tedy v první polovině roku 1956 se docházka všeobecně zlepšila, ale přesto se stalo, že například 16. února se z prvního ročníku oboru kamera na výuku nedostavil nikdo.

Diskuse k Brousilově postoji se dotkla i konkrétních požadavků, které zazněly v některých rezolucích nebo na mítinku Československého svazu mládeže v Divadle Jiřího Wolkerera v Praze (dnes Divadlo v Dlouhé).³⁷⁾ I když i Brousil přiznal, že se jednalo v některých případech o oprávněné názory, označil mnoho bodů v rezolucích za neuvážené a především politicky nezralé. Problematisoval volání po akademických svobodách a za „liberalistický“ označil zejména požadavek zrušení povinné účasti na přednáškách. K vyhocení

34) Zasedání RVŠ AMU 25. června 1956. Archiv AMU.

35) V kontextu snah o zlepšení výuky ruštiny je potřeba si uvědomit, že rezoluce studentů přijatá na shromáždění organizace ČSM Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy v Praze 26. dubna 1956 mimo jiných bodů požadovala také omezení výuky marxismu-leninismu a ruštiny na vysokých školách. Text rezoluce srov. John P. C. Matthews, c. d., s. 41–45. Srov. i Antonín Kostlán, *Věda v Československu v letech 1953–1963: Zamyšlení nad současným stavem bádání a jeho možnostmi*. In: Hana Barvíková (ed.), *Věda v Československu v letech 1953–1963*. Praha: Archiv AV ČR — Arenga 1999, s. 567–588.

36) Zasedání RVŠ AMU 24. listopadu 1955. Tomuto názoru ovšem oponovala vyučující ruského jazyka Ing. Nikitina. Archiv AMU.

37) Materiály opakovaně zdůrazňují, že i když se tohoto zasedání zúčastnili mnozí posluchači a pedagogové AMU, jednalo se o celostudentskou akci, která nebyla svolána AMU. Bohužel ani v archivu AMU, ani v dostupné literatuře se o této schůzi nepodařilo zjistit nic bližšího. Na schůzi byl i pozdější režisér Jan Němec, který za to obdržel rektorskou důtku s kolegou Vladimírem Breberou. Srov. Jan Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I (1954–1974)*. Praha: Nakladatelství AMU 2014, s. 22–23.

situace v Divadle Jiřího Wolker, kde se podle prorektora M. Doležila „projevily nezdravé živly z AMU“, prý přispělo prodloužení vojenské přípravy o jeden rok. Studenti tento krok, tedy zavedení vojenské přípravy, často vnímali jako jisté nedodržení slibu vlády. Tato záležitost skutečně patřila k velkým tématům na uměleckých vysokých školách roku 1956 a přispívala k radikalizaci situace.³⁸⁾ K zmatkům přispíval i negativní přístup některých vyučujících k této změně, který v diskusi, byť opatrně, vyjádřil dokonce tehdejší děkan HAMU František Daniel (1888–1965). Otázka vojenské přípravy byla jednou z těch, u nichž bylo požadováno v závěrečném usnesení Rady vysoké školy „o květnových studentských událostech“ dodržování jednotné pedagogické fronty, stejně jako v otázce přejímání sovětských zkušeností či aktuálních uměleckých problémů jednotlivých oborů. Nicméně ani „jednotná pedagogická fronta“ neměla vylučovat další debatu o těchto problémech a otázkách.

V rámci studentských protestů došlo také ke kritice přístupu rozhodujících orgánů k otázce promítání snímku STŘÍBRNÝ VÍTR. Tento film režiséra Václava Kršky,³⁹⁾ vedoucího katedry režie v akademickém roku 1953–1954, vznikl sice již v roce 1954, ale jeho oficiální premiéra se neustále odkládala. Nakonec proběhla až 30. listopadu 1956. Stojí za pozornost, že v tomto bodě prorektor Doležil studenty víceméně podpořil, když sice odsoudil formu protestu, ale podotkl, že film „prošel mnoha kritikami a mnoha komisemi, které jej schválily, ještě dříve, než byl natáčen“.⁴⁰⁾

Jinak se ovšem shromáždění v Divadle Jiřího Wolker dočkalo vesměs velice tvrdých odsudků. Kritizován byl zejména nejmenovaný posluchač HAMU, který údajně požadoval, aby se na vysoké školy mohli vrátit přednášející vypuzení po roce 1948. Hovořilo se i o „společensky nevhodném“ vystoupení některých studentů AMU vůči tehdejšímu ministru kultury Ladislavu Štollovi (podle vzpomínek Jana Němce se jednalo o tehdejšího studenta dramaturgie a scenáristiky Karla Copa, který byl opilý). Celkově byl průběh schůze označen za „snahu otřást důvěrou v naše zřízení“ (proděkan DAMU František Beneš) a výsledné usnesení hovořilo o „psychóze“, která na shromáždění panovala. Samotní studenti jednotlivých fakult AMU byli ale líčeni spíše jako svedené oběti a objevily se také poukazy na pasivitu přítomných pedagogů. Problémy také někteří účastníci debaty na Radě vysoké školy přičítali organizační neschopnosti posluchačů AMU, kteří prostě jenom situaci v divadle nezvládli.

Naopak oslavy majálesu se diskutující dotkli jen letmo, což odráželo skutečnost, že se ho většinou osobně neúčastnili a o jeho průběhu měli jen minimální zprávy.

38) Přitom ještě v březnu 1956 si rektor Brousil pochvaloval, že „AMU patří mezi ony vysoké školy, kde byly s velkou uvědomělostí změny ve vojenské přípravě přijaty, a kde nedošlo k žádným neuváženým protestům.“ Děkoval přitom členům Rady vysoké školy a představitelům KSČ na AMU, že dokázali celou záležitost studentům správně vysvětlit. Srov. Zasedání RVŠ AMU v Praze 12. března 1956. Archiv AMU.

39) Filmy STŘÍBRNÝ VÍTR (1954) a MĚSÍC NAD ŘEKOU (1953) vytvořené podle děl F. Šrámka jsou považovány za jeden z vrcholů díla V. Kršky.

40) I hodnocení oficiálního kritika Jaroslava Opavského v *Rudém právu* 30. listopadu 1956 vyznělo vůči filmu velmi negativně. Režisérovi vytýkal nevhodné úpravy výchozího textu, přílišné soustředění na poetické stránky příběhu a především přikrášlování krutosti „byvšího světa“. Srov. Jaroslav O p a v s k ý, Filmový obzor. *Rudé právo* 36, 1956, č. 334 (30. 11.), s. 4. Naopak např. František Vrba ve své recenzi v *Literárních novinách* i přes některé výtky film označil za nadprůměrně kvalitní dílo a kritizoval oddálení premiéry. Srov. František V r b a, Dva zfilmované romány. *Literární noviny* 5, 1956, č. 51, s. 6. K diskusím nad Krškovým dílem srov. bibliografii ke snímku v Kol. autorů: *Český hraný film III 1945–19*. Praha: NFA 2001, s. 302–303.

Hodně pozornosti věnovali členové rady vysoké školy otázce nálad a postojů studentů. Většina pedagogů se snažila využít formulací tehdejšího prvního tajemníka ÚV KSČ Antonína Novotného, že „jádro studentů je zdravé“, a rozšířit ji obecně na studenty AMU. Aktivně si v tomto směru počínali zejména pedagogové z HAMU. Např. prorektor Doležil prohlásil, že „Na AMU nejsou žádné reakční vlivy — pouze „vlažní“ posluchači.“ Také někteří účastníci debaty oceňovali růst zájmu studentů o veřejné dění. Ideologicky fundovanější funkcionáři školy, zejména přednášející marxismus-leninismus, ovšem zaujali mnohem tvrdší postoj. Například výše zmíněný Tesár jejich názor shrnul do formulace, že sice „většina studentů má kladný a dobrý poměr k našemu zřízení. Jednotlivci se ovšem najdou — kterým chybí.“ Řešení spatřovala rada vysoké školy především v intenzifikaci výchovné práce pedagogů a obecně v prohloubení kontaktů mezi studenty a vyučujícími. Někteří diskutující zdůrazňovali v tomto kontextu význam funkce vedoucího ročníku, který byl krátce předtím zaveden i na FAMU. Ve stručnosti řečeno, studenti měli svoji případnou nespokojenost ventilovat v diskusích uvnitř kateder a fakult a neprojevoval ji na veřejnosti. Soustředit se přitom měli hlavně na drobné záležitosti každodenního chodu vlastní fakulty bez přesahu k celospolečenským problémům.

Děkan FAMU Bouček však zároveň upozornil na dva problémy, které požadovaný trend prohlubování styků mezi vyučujícími a posluchači brzdily — na kritický nedostatek kmenových pracovníků, s nímž ostatně FAMU válčila i v následujících desetiletích, a také na prostorovou nouzi fakulty, která podle něj způsobovala, že „profesoři nemají prostě kde na fakultě pobývat“. Požadavek zlepšení prostorové situace a rozšíření počtu kmenových zaměstnanců se pak objevil i v závěrečné rezoluci Rady vysoké školy jako její poslední desátý bod. Ve stejném dokumentu najdeme i další bod, který reaguje na kritiku odtrženosti studentů od „běžného života“ — slibuje se zde obnovení užšího styku např. s výrobními závody apod., tedy změny odpovídající zmiňovaným pozdějším představám o „spojení školy se životem“. I když se v usnesení hovořilo výslovně o tom, že si rada nepřeje, „aby to bylo chápáno tak, že se k nim [tj. „květnovým událostem“] netřeba vracet“, ve skutečnosti působí spíše jako snaha bez většího rozruchu celou nepříjemnou záležitost smést ze stolu a situaci raději uklidnit.

Jak jsem již výše uvedl, z materiálů se nezdá, že by se právě studenti FAMU na květnových akcích podíleli ve výrazně větší míře než studenti dalších dvou fakult fungujících v rámci AMU, i když se zápisy rady vysoké školy mihla informace, že někteří studenti FAMU se v Divadle Jiřího Wolkerova ocitli ve vleku zřejmě mimořádně „reakčních“ výtvarníků. Překvapivě aktivně se však chovali zřejmě hlavně posluchači HAMU, což se projevilo i při koncertu slavného houslisty Váši Příhody (1900–1960), který v té době žil v Rakousku a v Československu v roce 1956 vystupoval po mnoha letech. Brousil chování studentů při Příhodových koncertech dokonce označil za „plenárku ve Wolkrově divadle v malém“.

Dění v květnu 1956 zvýšilo citlivost vedení AMU k požadavkům posluchačů, týkajících se samotného studia a jeho podmínek. Snažilo se tak jistě ulomit hrot kritice a převést ji na úroveň každodenního fungování školy. V mnoha případech však byly podmínky skutečně velmi složité, ba dlouhodobě neúnosné. Zejména prostorová situace školy a poměry na kolejích v Hradební ulici vyžadovaly akutní řešení.⁴¹⁾

41) Na koleji v Hradební ulici v Praze způsobovala četné problémy i skutečnost, že vedle vysokoškoláků zde byli ubytováni i posluchači Konzervatoře ve věku 14–16 let.

Jestliže materiály Rady vysoké školy a Umělecké rady výrazně reflektovaly XX. sjezd KSSS a studentské akce v květnu 1956, o tzv. maďarském povstání se zde nedozvíme vůbec nic. Právě rozporuplné a značně váhavé reakce české a slovenské veřejnosti na bouřlivé dění v Polsku a v Maďarsku vyvolávají dodnes velké a ostré diskuse mezi historiky⁴²⁾ a již v roce 1956 na ně reagovaly například špičky československého exilu na Západě (Ferdinand Peroutka) ostrou kritikou národního charakteru. Na rozdíl od květnových akcí se nejednalo o záležitost týkající se specificky vysokoškolského prostředí a studentů i pedagogů FAMU se dotkla spíše okrajově. Dá se však předpokládat, že přejímání impulsů z Polska a Maďarska získalo poněkud odlišný rozměr než dosud.⁴³⁾

Rok 1956 a vnitřní dění na FAMU

Zatím jsme se zabývali především otázkami, které FAMU spojovaly s dalšími fakultami AMU. Co však znamenal rok 1956 pro její vnitřní život? S jakými potížemi se ona sama potýkala a jakými výsledky své práce se naopak mohla pochlubit? Samozřejmě některé střípky z odpovědí přinesl už dosavadní text připomínající např. problémy s prostorovým umístěním fakulty nebo s nedostatkem kmenových pracovníků.

Právě personální otázky FAMU řešila v tomto období prakticky neustále. Nejproblematičtější se jevila v tomto ohledu situace na katedře filmové režie. FAMU se snažila prosadit jmenování Václava Wassermana profesorem filmové režie bez vypsaní konkurzu,⁴⁴⁾ s tím však nakonec neuspěla. Naopak habilitaci pro obor filmové režie získal v roce 1956 Bořivoj Zeman, který také katedru vedl.⁴⁵⁾ Ale základním krokem pro stabilizaci katedry se stalo znovuzískání Otakara Vávry, který zásadně změnil celou koncepci přijímacího řízení i výuky⁴⁶⁾ a stal se oporou oboru na následujících několik desítek let. Zapojení Vávry

42) Srov. hlavně Muriel Blaive, *Promarněná příležitost. Československo a rok 1956*. Praha: Prostor 2001 (zde srov. i zajímavý polemický doslov Jiřího Pernese).

43) Ovšem i politicky konformní rektor FAMU Brousil chválil v roce 1957 v rozhovoru o mezinárodním filmovém festivalu v Cannes polský film mladého Andrzeje Wajdy KANÁLY, i když mu vytýkal, že nedokáže „vyslovit celou pravdu o varšavském povstání“. Zrovna tak ocenil maďarský snímek DVĚ VYZNÁNÍ. Srov. Jaroslav Boček, Cannes 57. Rozhovor s A. M. Brousillem. *Kultura* 1, 1957, č. 24, s. 10. Na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 1957 získal maďarský film PAN PROFESOR HANNIBAL jednu ze tří hlavních cen. Ve své rekapitulaci celého průběhu festivalu v Karlových Varech v roce 1957 konstatoval Boček, že „Maďaři si udrželi svou úroveň. Nesrovnatelně se zlepšili Poláci.“ Srov. Jaroslav Boček, Aby se Karlovy Vary staly mekkou filmařů. *Kultura* 1, 1957, č. 30, s. 1.

44) Kolem nutnosti vypisování konkursů na místa odborných asistentů, docentů a profesorů panovaly na AMU obrovské zmatky, které se netýkaly jenom FAMU.

45) Za příznačné považuji, že aktuální tvorba vedoucího katedry Bořivoje Zemana, např. komedie ANDĚL NA HORÁCH, byla kritikou přijímána značně nevlídně jako nedostatečně progresivní.

46) Základem změn se stalo zdůraznění propojení filmařské práce s dalšími druhy umění. V rámci přijímacího řízení byli uchazeči zkoušeni z povšechných znalostí světové literatury, výtvarného umění, divadla, hudby a filmu, ale také českých dějin a základních pojmů estetiky. Předkládali rovněž své vlastní fotografické nebo literární práce. Ve výuce v nižších ročnících byl pak kladen důraz na vývoj umělecké tvorby všeho druhu v kontextu vývoje doby a na seznámení s myšlenkovým kontextem jednotlivých epoch. V druhém ročníku se vyučovala stavba filmového scénáře a studenti se seznamovali s filmovými výrazovými prostředky, třetí ročník se soustředil na práci s hercem a čtvrtý na estetiku filmové inscenace a vnitřní strukturu filmového díla. Otakar Vávra, *Historie filmové a televizní režie AMU*, rkp. s. d. [1996?], s. 20–21.

však neprobíhalo zcela hladce a situaci nijak zvlášť nepomáhal řešit ani fakt, že profesorem FAMU byl jmenován původně již v roce 1950. Pak ale na škole nepřednášel a fakultní výbor Československého svazu mládeže ve složení Jaromil Jireš, František Němec⁴⁷⁾ a Rudolf Krejčík⁴⁸⁾ ve svém posudku z listopadu 1956 vyjádřil pochybnosti, zda mu bude vyhovovat systematická práce a zda se negativně neprojeví přestávka v přednášení. Na druhou stranu některé další posudky, například od vedoucího redaktora časopisu *Kino* Antonína Navrátila nebo od tehdejšího předsedy organizace KSČ na fakultě Bedřicha Pilného⁴⁹⁾ vyzněly jednoznačně pozitivně. Velmi neotřele pojal úkol vytvořit posudek na Otakara Vávru herec Jaroslav Průcha (1898–1963) nosící již od roku 1953 titul Národní umělec. Poslal na FAMU v únoru 1957 dopis, v němž se objevily i tyto řádky, týkající se angažmá Vávry: „To jsme s těmi posudky ještě nepřestali?! Hlavně u lidí, které kdekdo zná, ví o jejich práci, kteří mají záslužné tituly, a nevím, co ještě...? ...Copak já mohu vědět, jakým bude profesorem“⁵⁰⁾ V jednotlivých orgánech fakulty ovšem Vávra procházel bez větších obtíží,⁵¹⁾ a tak byla cesta k zahájení nové, velkolepé éry oboru filmové (a později i televizní) režie FAMU otevřena.

Nejednalo se však zdaleka o jediné posílení personálního složení FAMU v roce 1956. Další důležitou událostí se stal příchod Lubomíra Linharta (1906–1980). Filmový kritik a teoretik filmu a fotografie se angažoval již od dvacátých let v levicově, prokomunisticky orientovaném tisku. V letech 1946–1948 zastával funkci generálního ředitele Československého státního filmu a později působil jako velvyslanec v Rumunsku a Německé demokratické republice. Na FAMU přednášel estetiku a později vedl Kabinet filmové vědy (při katedře dramaturgie), který se vyvinul v samostatnou katedru filmové a televizní vědy. Vědecky se po svém nástupu věnoval hlavně sovětské kinematografii meziválečné éry. Obor filmové a televizní vědy a teorie byl přenesen na přelomu šedesátých a sedmdesátých let na Filosofickou fakultu UK, údajně kvůli dlouhodobým rozporům Linharta s Brousílem. I když většina posluchačů FAMU nepovažovala filmovou teorii a vědu za přitažlivé disciplíny a jejich výuce se vyhýbala, patřil Linhart mezi výrazné posily FAMU.⁵²⁾ Pro něj osobně se ovšem jednalo spíše o ústup ze společenského a politického

47) František Němec (nar. 1932), kameraman, v Československé televizi se koncentroval na natáčení pohádek a pořadů pro děti.

48) Rudolf Krejčík (nar. 1934), dokumentarista.

49) Bedřich Pilný (nar. 1925), scenárista, děkan FAMU 1961–1967 a 1973–1976.

50) Všechny posudky jsou uloženy v Archivu AMU.

51) Mimořádná fakultní rada k této věci se konala 18. 6. a Rada vysoké školy AMU tuto otázku projednala na svém zasedání pouhý týden poté. Návrh byl přijat jednomyslně.

52) Své názory na podobu přípravy posluchačů FAMU formuloval výrazně ve svém příspěvku do ankety k estetické výchově a uměleckému školství v časopise *Kultura* v roce 1957. Linhart zdůraznil, že nové osnovy již počítají s tím, že studenti klíčových oborů (režie, dramaturgie, kamera, produkce) v prvním roce budou jak získávat základy ve všech čtyřech oborech společně, tak budou navštěvovat přednášky věnované estetice a jejímu vztahu k ideologii, stejně jako dějinám různých oblastí dějin umění. Specializace měla následovat až v dalších ročnících. Zároveň podporoval vytváření „tvůrčích skupin“ ve vyšších ročnících a spolupráci se studenty DAMU, HAMU i konzervatoře. Propagoval rovněž rozšíření forem prezentace filmů natáčených posluchači FAMU. Srov. Lubomír L i n h a r t, Estetická výchova a umělecké školství. *Kultura* 1, 1957, č. 24, s. 3. K základní myšlence této koncepce — tedy snaze pojmut první ročník spíše jako seznamování s celkovou šíří umění se v diskusi přihlásil i Vávra. Srov. Chceme-li mít dobré občany, nesmíme vyhánět múzy. Diskuse na zasedání Kulturní a umělecké rady. *Kultura* 1, 1957, č. 27, s. 3–4 (vystoupení Otakara Vávry).

výsluní.⁵³⁾ Vypsány byly i další konkurzy, ovšem většinou se jednalo o lidi, kteří již na FAMU působili, byť v některých případech jako externisti. Z Československého státního filmu např. přišel významný dokumentarista Alan František Šulc nebo režisér, filmový teoretik a střihač Jan Kučera. Naplňoval se tak trend rozšiřování počtu kmenových pracovníků, který měl pokračovat i v následujících letech.⁵⁴⁾ Zároveň můžeme pozorovat i zřetelnou snahu o zvyšování počtu přednášejících s titulem docent, profesor nebo alespoň odborný asistent. Nicméně toto úsilí naráželo občas na různé průtahy a překážky, někdy i politického rázu. Jako příklad můžeme uvést kauzu docentury výše zmíněného Jana Kučery, jak ji rekapituluje v tomto čísle ve své studii o institucionálním vývoji FAMU v šedesátých letech Petr Bednařík. Některé významné osobnosti se však pro spolupráci s fakultou získat nepodařilo, přestože o to v roce 1956 (i jindy) její představitelé usilovali. Trvale například odmítal z důvodu zaneprázdněnosti slavný výtvarník a loutkář Jiří Trnka.

Pokud máme mluvit o základních tendencích ve výuce na FAMU v roce 1956 tak, jak se jeví z pohledu materiálů v Archivu AMU, je třeba zdůraznit především dobře patrnou snahu prohloubit a posílit umělecký charakter školy oproti technickému filmařskému „řemeslu“, které bylo fakultě občas vytýkáno.⁵⁵⁾ V diskusi nad plánem práce FAMU pro školní rok 1956–1957 na zaměňování umění s profesionální zručností, k níž údajně docházelo nejčastěji na katedře kamery, upozornil děkan Bouček, ač sám se považoval spíše za technika. Řešení někteří pedagogové viděli v rozšíření všeobecných znalostí posluchačů nejen o literatuře, ale také o výtvarném umění, o němž přednášel známý historik umění František Dvořák.⁵⁶⁾

Velkou výzvu pro výuku představovala televize. Televizní vysílání se začalo mimořádně dynamicky rozvíjet a při jeho přípravě se nabízela absolventům FAMU řada pracovních příležitostí. Televizní tematika pronikla do některých diplomových prací na FAMU obhájených v letech 1955–1956⁵⁷⁾ a o specifikách práce pro televizi se hovořilo i při diskusi nad plánem práce FAMU pro rok 1956–1957, jíž se zúčastnil jako člen Umělecké rady fakulty také tehdejší ředitel Československé televize Karel Kohout (1913–1991). Nejednalo se přitom jen o obor režie, ale i o kameru. Podle Kohouta totiž nově se rozvíjející instituce potřebovala asi 30 kameramanů, tedy obrovské množství. Režisér Elmar Klos ovšem zpochybnil existenci rozdílů mezi přípravou filmového a televizního kameramana mj. i s ohledem na prudký rozvoj televizní techniky a zdůraznil, že jde hlavně o přípravu ke tvůrčí činnosti, jež zůstává všude stejná. V každém případě v tomto období Československá televize absorbovala řadu absolventů, kteří ve filmovém provozu nenašli uplatnění.

53) K Linhartovi srov. Ludvík Baran, Lubomír Linhart. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: AMU 1989, s. 168–169 a Matěj Kotlík, Linhart Lubomír (1906–1980) — podklady a práce o A. P. Dovženkově a I. P. Kavaleridzem. Inventář fondu. Praha: NFA 2009, s. III–VI (zde uvedena i další literatura). Srov. i studii Petra Bednaříka v tomto čísle.

54) Od roku 1957 byl rozsah práce externích učitelů na základě nové legislativy výrazně limitován.

55) Srov. např. Ludvík Veselý, Filmový přehled. *Literární noviny* 5, 1956, č. 10, s. 5.

56) František Dvořák (1920–2015), historik umění. Na AMU přednášel jako externista, do roku 1958 byl asistentem na Akademii výtvarných umění.

57) Např. Eva Hozová (nar. 1931, snad totožná s pozdější produkční Československé televize Evou Jiráskovou) obhájila v roce 1955 diplomovou práci nazvanou *Film a televize*, kterou vedl Karel Kohout, Viliam Čánky (1933–1992) o rok později předložil diplomovou práci *Televize jako prostředek spolupráce mezi národy* (vedoucí Bohumil Šmída). Archiv AMU, f. FAMU, k. 58–59.

Otázka umístění absolventů FAMU i v polovině padesátých let představovala nezanedbatelný problém, stejně jako v následujícím desetiletí. Podle článku Antonína Navrátila v časopise *Kino* tato situace souvisela s chybnými tzv. směrnými čísly pro přijímání studentů na FAMU. Ta totiž údajně vycházela z původních plánů, podle nichž měla v padesátých letech produkce filmů prudce stoupnout. Jenže ve skutečnosti došlo k opaku, a nové síly tak přijímala prakticky pouze od nuly začínající slovenská studia. Navíc v českém filmu se udržovaly pracovní metody z 30. let a řada pozic podle Navrátila byla obsazena nekvalifikovanými a nevykonnými pracovníky, kteří svá teplá místa odhodlaně bránili proti přílivu mladé vzdělané konkurence. Velice špatná situace panovala i v populárně-vědeckém či dokumentárním filmu. Pro uplatnění tak zbývala prakticky pouze nově vzniklá Československá televize jako mladá dynamická instituce, v níž ti nejlepší absolventi mohli rozvíjet zcela nové žánry a postupy.⁵⁸⁾ Koneckonců právě v roce 1956 absolvoval FAMU i pozdější „král televizních seriálů“ Jaroslav Dietl (1929–1985), který v Československé televizi začal pracovat již v době studií, což tehdy nebylo neobvyklé. V tehdejší situaci Československé televize stojící na samém počátku své činnosti a oslovující pouze omezený okruh diváků se asi jen těžko mohlo jednat o naplnění snů, s nimiž absolventi FAMU svá studia začínali. Mnozí se ale dokázali poměrům dobře přizpůsobit a Československá televize se stala jejich trvalým působištěm na řadu desítek let.

Dobovým požadavkem, který se však prosadil ve větší míře až v následujících letech, byla snaha o větší propojení jednotlivých fakult, zejména FAMU a DAMU. Jednalo se mimo jiné o speciální výuku filmového herectví na DAMU, kterou propagoval mj. i Otakar Vávra.⁵⁹⁾

Rok 1956 přinesl FAMU také velký mezinárodní úspěch se značným ohlasem v médiích i u veřejnosti. Jednalo se o zvláštní uznání IDHEC z Mezinárodního filmového festivalu (respektive s ním spojené Přehlídky filmových škol) v Cannes udělené absolventskému dokumentárnímu snímku Bruna Šefranky (1928–1985) *LOUTKY JIŘÍHO TRNKY*.⁶⁰⁾ Hodnotu tohoto ocenění zvyšovala podle rektora Brousila skutečnost, že se jednalo o jedinou trofej, kterou na prestižní akci vybojovaly kinematografie zemí východního bloku. Se snímkem se mohli seznámit i návštěvníci kin v Československu, protože se promítal jako předfilm k francouzsko-italské veselohře *KOUZELNÉ MĚSTEČKO*. Sám Šefranka za jeden z inspiračních zdrojů k jeho vytvoření označil seminář s Brousem, kde studenti rozebírali jedno ze slavných děl Jiřího Trnky — *STARÉ POVĚSTI ČESKÉ*.⁶¹⁾

58) Srov., Antonín Navrátil, Dopis místo úvodníku. *Kino* 11, 1956, č. 11, s. 172.

59) Srov. Chceme-li mít dobré občany, nesmíme vyhánět múzy. Diskuse na zasedání Kulturní a umělecké rady. *Kultura* 1, 1957, č. 27, s. 3–4 (vystoupení Eduarda Hofmana). O sblížení FAMU a DAMU (a částečně i HAMU) psal také ve stejném roce a periodiku i rektor Brousil. Srov. A. M. Brousil, O výchově k umění z různých stran. *Kultura* 1, 1957, č. 30, s. 3.

60) Dokumentární film *LOUTKY JIŘÍHO TRNKY* byl oceněn již roku 1955 na Světovém festivalu mládeže a studentstva ve Varšavě zlatou medailí. Na Mezinárodním filmovém festivalu dokumentárních a experimentálních filmů v Montevideu v roce 1956 získal II. cenu a čestné uznání vybojoval na Mezinárodním filmovém festivalu ve Vancouveru v roce 1958. K soutěži ve Varšavě, kde byly oceněny i studentské filmy Jaromíra Vašty (*PROKOP DIVIŠ*) a Štefana Uhera (*CESTA NAD OBLAKY*) a kde získala celá FAMU čestnou adresu za nejlepší sestavu studentských filmů srov. např. A. M. Brousil (rozhovor s), O mezinárodní varšavské soutěži. *Film a doba* 2, 1956, č. 1, s. 54–55.

61) Srov. Bruno Šefranka, K „Loutkám Jiřího Trnky“. *Kino* 11, 1956, č. 12, s. 190.

A jak to vypadalo s posluchači FAMU, kteří svá studia ukončili právě v roce 1956? Jedno ze slavných jmen jsme už zmiňovali — Jaroslava Dietla, ale prosadit se dokázali i mnozí další. Nejvýraznější osobností českého filmu, která dokončila svá studia na FAMU v roce 1956, je nepochybně Miloš Forman, který ovšem absolvoval nikoliv filmovou režii, ale dramaturgii. Z režisérů můžeme jmenovat snad alespoň ještě Vladimíra Svítáčka či Václava Vorlíčka, z absolventů dramaturgie například scenáristu Ondřeje Vogeltanze nebo dramaturga a scenáristu Jiřího Blažka. O mezinárodním charakteru školy v tomto období svědčí nejenom bulharští absolventi Dimo Kolarov (fotografická technika)⁶²⁾ či Julij Stojanov (režie)⁶³⁾, ale také jejich kolega Hans Jacob Krijt pocházející z Nizozemska.⁶⁴⁾

Bohužel v Archivu AMU se zatím nepodařilo dohledat zápisy o státních závěrečných zkouškách ani jednoho z výše zmíněných tvůrců. Nicméně od jiných posluchačů FAMU končících svá studia v onom neustále připomínaném roku 1956 se nám materiály dochovaly, takže můžeme trochu blíže poznat, jak vypadaly jejich státnice a především obhajoba diplomové práce. Svá studia na oboru dramaturgie hraného filmu končil tehdy například spisovatel, překladatel a scenárista Josef Brukner (1932–2015)⁶⁵⁾. Nejednalo se asi o posluchače, do něž by vyučující vkládali nějaké přílišné naděje a vcelku oprávněně — v následující své kariéře se Brukner filmu nevěnoval. Jeho osud dokládá, že i v této době absolvovali FAMU i lidé, jejichž další životní dráha vedla zcela mimo svět filmu či televize. S rozpaky byl hodnocen Bruknerův diplomní literární scénář *Stopy*, líčící přerod zkostnatělého pedagoga. Profesoru F. A. Dvořákovi (1908–1972)⁶⁶⁾ se nelíbila právě postava profesora, který se mu zdál příliš protivný. Obecně se objevila v diskusi kritika, že autor nezvládá dialogy a nelíbila se ani psychologie postav. Komisi nenadchla ani teoretická práce na téma *Hudba a film* a požadovala její zásadní přepracování. Nová verze měla vzniknout i ke scénáři. Do třetice požadovali členové komise, aby si Josef Brukner uvedl do pořádku svůj index. Za výslednou celkovou známku 3 tak mohl být ještě vděčný.

Josef Brukner publikoval své první verše kolem roku 1956 v časopise mladých spisovatelů *Květen*, do něhož přispíval i výše uvedený Jaroslav Boček, absolvent FAMU ve stejném roce. Boček naopak patřil mezi velmi nadějně absolventy dosti exkluzivního oboru filmová věda,⁶⁷⁾ jehož diplomovým vedoucím byl samotný rektor Brousil. I Boček ovšem musel předložit novou verzi své diplomové práce, protože její původní verze nazvaná *Kapitolky*

62) Dimo Kolarov (1924–1997), bulharský kameraman a herec. Mj. se jako kameraman podílel na kultovním bulharském filmu *Kozí roh* z roku 1972.

63) Julij Stojanov (1930–2011), bulharský režisér-dokumentarista, scenárista a herec.

64) Jednalo se ovšem o člověka, který z politických důvodů žil dlouhodobě v Praze. Hans Jacob Krijt (1927–2011) se nakonec v Praze oženil a zůstal zde až do své smrti jako režisér a překladatel.

65) Josef Brukner (1932–2015), spisovatel, překladatel a scenárista. Věnoval se především tvorbě pro děti.

66) František Allan Dvořák (1908–1972), 1947–1960 dramaturg a scenárista Československého státního filmu, 1950–72 profesor na katedře dramaturgie a scenáristiky, 1950–52 a 1958–60 děkan FAMU, 1960–72 vedoucí katedry filmové a televizní dramaturgie.

67) Rektor Brousil se v důležitém programovém článku z roku 1957 dotkl i otázky, zda mají být obory filmové a divadelní vědy studovány na univerzitě či na AMU. Přimlouval se za podvojnost — tedy studium na AMU i na univerzitě. Srov. A. M. Brousil, O výchově k umění z různých stran. *Kultura* 1, 1957, č. 30, s. 3. Význam vědecké práce na AMU narostl v souvislosti s novelou zákona o vysokých školách č. 46/1956 Sb. z. Srov. Jitka Rauchová, Divadelní fakulta Akademie múzických umění v letech 1953–1961. In: Jiří Petráš – Libor Svoboda (eds.), *Československo v letech 1954–1962*. Praha – České Budějovice: ÚSTR – Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích 2015, s. 111–116.

o filmu se dočkala ostré kritiky ze strany komise. Zápis dokládá, že Boček rozhodně nepatřil mezi průměrné bezproblémové studenty. Naopak — již krátce po začátku studií se podle Brousila ukázalo, že jde sice o studenta mimořádně nadaného, ale zároveň o velkého individualistu, který se při psaní kritik řídí především intuicí a nijak zvlášť neprahne po nějakém rozsáhlém studiu teoretických a vědeckých statí o filmu. A už vůbec se mu nechtělo detailně poznávat spisy ruských autorit či klasiků marxismu-leninismu. Naopak mnohem více ho lákalo dílo slavného českého literárního kritika F. X. Šaldy. Komise mu vytknula, že jeho diplomová práce spíše než co jiného připomíná esej, která není navíc dostatečně podložená prameny a literaturou. Nevůli u pedagogů FAMU vyvolalo Bočkovo kontroverzní pojetí filmu jako syntézy literatury a výtvarného umění, které odráželo jeho nechuť k teatralitě a k divadlu vůbec.⁶⁸⁾ Členům komise se taky nelíbilo, že Boček ostře napadá i uznávané autority (a kolegy členů komise na FAMU). V zápise se tak mj. objevil výrok scenáristy Ivana Osvalda⁶⁹⁾ „Když Boček kritizoval Pyšnou princeznu, ukázalo se, že jeho teoretické neznalosti mu vadí i v kritické práci“. Na druhou stranu ale Brousil rozsáhlou kritickou činností Bočka chválil, i když mu vytýkal nechuť k vědecké práci.⁷⁰⁾ První obhajobu pak Brousil uzavřel nabádavým proslovem k studentovi: „máš zábrany k obětavému studiu, spoléháš jen na své dojmy. Zbav se svého individualismu. Zůstaň individualitou. To se nevylučuje. Schvaluji tvé studium Šaldy. Ale musíš prohloubit i studium ruských demokratů a hlavně klasiků marxismu-leninismu. Mám v tebe důvěru, nesmíš ji zklamat.“ O zhruba čtyři měsíce později se komise znovu sešla, aby diskutovala o druhé verzi nazvané O filmové společnosti. Tu již přijali pedagogové podstatně pozitivněji. Brousil pochválil, že Boček vzal připomínky v úvahu a učí se „vědecké skromnosti“. František Daniel⁷¹⁾ souhlasil, že si práce zaslouží uveřejnit, ale vytkl autorovi některé faktické chyby i přetrvávající nadměrný důraz na výtvarné umění. Objevily se ale také výtky, že sloh práce je ještě příliš těžkopádný⁷²⁾ a vadilo také autorovo popírání existence rytmu ve filmu. Kuriózní debata vznikla kolem pozitivního hodnocení statě Otto Rádla „Film ve 20. století“⁷³⁾ Bočkem. Filmový historik Jaromír Kučera⁷⁴⁾ ji ale označil za idealistickou. Jenže Bočkovi ji doporučil při prvním jednání jiný člen komise — František Daniel, který nyní cítil nutnost Rádlovu práci hájit. Nová obhajoba už dopadla pro Bočka úspěšně, byť opět končila starostlivým nabádáním „Máme v tebe důvěru! Nezklam ji!... Udržuj i nadále spojení se školou.“⁷⁵⁾ Od

68) Důraz na výtvarné umění mu vynesl obvinění z používání strukturalismu, byť nevědomého.

69) Ivan Osvald (1916–1986), scenárista (např. RODINNÉ TRAMPOTY OFICIÁLA TŘÍŠKY, RACEK MÁ ZPOŽDĚNÍ), dlouholetý pedagog a funkcionář FAMU i AMU (prorektor). Srov. Ludvík Baran, Ivan Osvald. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: AMU 1989, s. 172–173.

70) „První verze dále obsahuje ‚odpor‘ k vědě, který po osvobození vznikl u vysokoškolské mládeže jako projev nesouhlasu a útěku od školometského nakládání s učením marxismu-leninismu.“

71) František (Frank) Daniel (1926–1996), scenárista, režisér, producent, filmový pedagog. Od roku 1969 v exilu v USA, kde mj. byl ředitelem Amerického filmového institutu a v 80. letech ředitel Sundance Institutu. Po roce 1989 přednášel opět na FAMU.

72) Brousil opět nabádal: „Uč se češtině! Gramatiku.“

73) Otto Rádla, Film ve 20. století. In: *Dvacáté století: co dalo lidstvu: výsledky práce lidstva 20. věku*. Sv. 8 *Nové směry a proudy. Film — architektura a stavebnictví — sport — právo a hospodářství*. Praha: Vl. Orel 1934, s. 26–65.

74) Jaromír Kučera (1926–1993), filmový historik, pedagog FAMU a herec epizodních rolí.

75) Boček skutečně udržoval úzké kontakty s Brousilem, mj. s ním dělal v roce 1957 pro časopis *Kultura* dva rozhovory — o Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech (kde Brousil působil v porotě)

Bočka komise očekávala, že především svou kritickou činností pomůže zlepšit úroveň veselohry, ztělesňovanou veselohrami s Jaroslavem Marvanem. Ty ovšem nenatáčel nikdo jiný než vedoucí katedry filmové režie Bořivoj Zeman.⁷⁶⁾

FAMU patřila mezi vysoké školy s celostátní působností, což znamená, že na ní studovali i slovenští adeпти příslušných oborů, a právě na Slovensku, jak již víme, byla po filmářích podstatně větší poptávka než v českých zemích. Často se tak stávalo, že ke státní závěrečné zkoušce přistupovali jako zaměstnanci některého ze slovenských filmových studií. Platilo to i u posledního posluchače FAMU, do jehož protokolu o státní závěrečné zkoušce nahlédneme — o dokumentaristovi Miroslavu Horňákovi,⁷⁷⁾ studujícím dokumentární filmovou dramaturgii. Jeho diplomovou práci *O scénáři a dramaturgii dokumentárního filmu* vedl známý A. F. Šulc a Horňák se v ní jednak vymezil proti pouhému žurnalistismu a „protokolismu“ v dokumentární tvorbě a jednak proti stalinistickému schematismu, když zdůraznil člověka jako nositele děje a díla.⁷⁸⁾ Jenže podle Šulce mu přitom unikalo „naukově vědecký princip dramaturgie“ a soustředil se výhradně na praktickou dramaturgii. Proto také byla tato práce hodnocena pouze známkou dobře. Horňák předložil také několik scénářů dokumentárních filmů, z nichž některé režíroval již zmíněný Štefan Uher.⁷⁹⁾ Jednalo se např. o scénář *První úroda*, věnovaný práci na státním statku v pohraničí, kde působili slovenští přesídlenci,⁸⁰⁾ nebo o scénář s příznačným titulem *Ludia pod Vihorlatom*. Dílu slavného slovenského výtvarníka Dušana Jurkoviče se věnoval scénář nazvaný *Básnik dreva* a společensky patrně nejzávažnější téma zpracovával Horňák pod titulem *V tieni života*, v němž se věnoval problematice výchovy dětí, dětských domů i sociálním otázkám s tím spojených. Ani tento konvolut však komisi a oponenty nijak zvlášť neoslňoval a vytýkali mu celkovou nepropracovanost a nedomyšlenost. Horňák se však hájil, že technické scénáře si v reálu režiséři dokumentárních filmů připravují raději sami. Zatímco *Ludia pod Vihorlatom* byli relativně nejvíce chváleným scénářem, nejostřejší kritiky se naopak dočkal text *V tieni života*, k němuž se opět velmi jednoznačně vyjádřil F. A. Dvořák,

a o Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes (kde Brousil vedl československou delegaci). Ve stejném periodiku také publikoval zdravici k padesátinám Brousila, kde se vyjádřil i k vlastní zkušenosti s oslavencem jako pedagogem: „Vzpomínám a budu vzpomínat na Vaše semináře. Na ty hodiny úporných diskusí, protahovaných často v zápalu dlouho přes půlnoc. Chodili jsme na ně s otevřenou duší, naplnění jednou skepsí a pochybnostmi, jindy nadšením, zuřivou vášní a vzpourou v srdci. A vy jste nás učil korigovat vášně rozumem, pochybnosti poznáním. Jiní nás učili vědět, myslet a umět. Vy jste k tomu učil i žít. Nesouhlasili jsme s mnohým a často jsme ani nechtěli souhlasit. A vy jste byl z učitelů, kteří dovedou pochopit nesouhlas. Vy jste byl z těch učitelů, kteří chápou, že největším úspěchem učitelovým nejsou žáci opírající se o názory svého pedagoga jako o berličky, ale žáci, kteří dovedou jít svou vlastní cestou. Odcházejí a vracejí se k vám...“ Jaroslav B o č e k, K padesátinám A. M. Brousila. *Kultura* 1, 1957, č. 22, s. 2.

76) Archiv AMU, f. FAMU, k. 61. Zápis o státní zkoušce — Jaroslav Boček.

77) Miroslav Horňák (1931–1994), slovenský dokumentarista, ve Studiu dokumentárních filmů vedl do roku 1959 dokumentaristickou skupinu. V 70. letech točil ideologicky poplatné hrané snímky, v 80. letech působil v dabingu.

78) Podle kritiků diplomové práce však schematismus hrozí spíše hranému než dokumentárnímu filmu.

79) Štefan Uher (1930–1993), slovenský režisér dokumentárních i hraných filmů, studium na FAMU ukončil v roce 1955, jeho studentský film *CESTA NAD OBLAKY* byl oceněn na Světovém festivalu mládeže a studentstva ve Varšavě. Z jeho hraných snímků lze připomenout např. *SLNKO V SIETI* (1962), *KEBY SOM MAL PUŠKU* (1971) nebo *PÁSLA KONE NA BETÓNE* (1982). Na počátku devadesátých let vedl Katedru filmovej a televíznej réžie na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislavě.

80) Snímek se později jmenoval *PRVÁ BRÁZDA* a Štefan Uher ho natočil již v roce 1955.

který Horňáka označil jako „Šlejhara⁸¹⁾ po 50 letech“, protože jeho scénář je údajně podobně zkreslený pesimismem a „výlučným viděním bídy života“. I soubor scénářů nakonec komise ocenila pouze známkou dobře. Šulc závěrem Horňáka vyzval, aby ještě dál rozvíjel tvůrčí práci a zároveň si uchoval styk se školou, která mu může poskytnout účinnou podporu v další činnosti. Tato formulace se v protokolech objevuje ostatně opakovaně a svědčí o snaze FAMU udržovat si styk s posluchači i po jejich absolvování, a plnit tak roli jakéhosi garanta kvality filmové tvorby v Československu.⁸²⁾

Závěr

Materiály Archivu AMU, z nichž tato studie meritorně vychází, sice nedokážou zprostředkovat ucelený obrázek o veškerém dění na FAMU v roce 1956, ale přesto v nich najdeme velké množství zajímavých údajů a střipků příběhů, které nám umožňují alespoň dílčí vhled. Je samozřejmě sporné, zda můžeme hovořit o roku 1956 jako o přelomovém i z hlediska FAMU, nepochybně však některé jeho události významně ovlivnily další směřování a fungování fakulty. Nedošlo k plánované dezintegraci Akademie múzických umění,⁸³⁾ po níž by se nepochybně osudy FAMU odvíjely úplně jiným způsobem. Naopak se prosadila snaha zvýšit počet kmenových pracovníků fakulty a personálně tak instituci stabilizovat. Intenzivně se jednalo mj. o návrat Otakara Vávry na fakultu filmové režie. Právě Vávra se svou novou koncepcí studia pak dovedl FAMU k četným úspěchům v šedesátých letech. FAMU se jednoznačně přihlásila k charakteru umělecké školy, kde se hlavní důraz klade na tvůrčí potenciál, a nikoliv na řemeslnou a technickou zručnost. Dokázala přitom reflektovat prudký rozvoj nového média — televize. Na tomto poli ji však čekalo ještě mnoho práce v dalších letech a desetiletích, jak dokládají i studie Petra Bednaříka a edice Jiřího Šoukala v tomto tematickém bloku.

Rok 1956 přinesl FAMU díky snímku Bruna Šefranky také významné mezinárodní ocenění na prestižní soutěži v Cannes, a zahájil tak velkolepou éru úspěchů FAMU na západních festivalech a přehlídkách.⁸⁴⁾

Studenti FAMU se aktivně zapojili do některých akcí, které představovaly reakci intelektuální sféry na částečné odhalení stalinistických mechanismů N. S. Chruščovem na XX. sjezdu KSSS. Vedení AMU i FAMU se snažila studentskou pozornost převést především na dění na samotné škole, situace vysokoškolské funkcionáře přitom nutila zvýšit citlivost vůči často oprávněným požadavkům studentů přinejmenším v této oblasti. Zároveň se hodně hovořilo i o nutnosti prohloubení interakcí mezi studenty a vyučujícími. Rok 1956 tak sehrál důležitou roli i pro určité uvolnění celkové atmosféry vysoké školy a znovu můžeme hovořit o nastartování vývoje, který vyústil do velkých společenských proměn šedesátých let, označovaných v oblasti filmu a filmového školství jako „zlatá léta“.

81) Mínen Josef Karel Šlejhar (1864–1914), český naturalistický spisovatel. Autor děl jako *Kuře melancholik*, *Lípa*, *Peklo*, *Vražďení*, *V zášeří krbu* nebo *Z chmurných obzorů*.

82) Archiv AMU, f. FAMU, k. 58. Zápis o státní závěrečné zkoušce — Miroslav Horňák.

83) Zvažovaná byla i varianta, že dojde pouze k osamostatnění HAMU, zatímco FAMU a DAMU zůstanou nějakým způsobem spojeny.

84) Stejně ocenění jako Šefranka získal v roce 1961 Pavel Hobl.

Spíš než jako přelomový rok můžeme tedy rok 1956 v kontextu FAMU označit snad za rok startu vzhůru, i když tento titul by si mohly nárokovat i některé roky jiné, včetně následujícího roku 1957, v němž na filmovou režii nastoupil ročník s Věrou Chytilovou nebo Jiřím Menzelem. Dějinné procesy se zkrátka do systému kalendáře jen tak vtěsnat nedají.

Citované filmy: *Anděl na horách* (Bořivoj Zeman, 1955), *Cesta nad oblaky* (Štefan Uher, 1955), *Kanály* (Andrzej Wajda, 1957, Polsko), *Keby som mal pušku* (Štefan Uher, 1971), *Két vallomás* (Dvě vyznání, Márton Keleti, 1957, Maďarsko), *Kouzelné městečko* (Jean-Paul Le Chanois, 1955, Francie, Itálie), *Kozí roh* (Metodi Andonov, 1972, Bulharsko), *Loutky Jiřího Trnky* (Bruno Šefranka, 1955), *Ludia pod Vihorlatom* (Štefan Uher, 1956), *Měsíc nad řekou* (Václav Krška, 1953), *Pan profesor Hannibal* (Zoltán Fábri, 1956, Maďarsko), *Pásla kone na betóne* (Štefan Uher, 1982), *Prokop Diviš* (Jaromír Vašta, 1955), *Prvá brázda* (Štefan Uher, 1955), *Racek má zpoždění* (Josef Mach, 1950), *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* (Josef Mach, 1949), *Slnko v sieti* (Štefan Uher, 1962), *Staré pověsti české* (Jiří Trnka, 1952), *Stříbrný vítr* (Václav Krška, 1954), *Tři starty* (Ewa Petelska, Czesław Petelski, Stanisław Lenartowicz, 1955).

Doc. PhDr. Martin Franc, Ph.D. působí v Masarykově ústavu a Archivu AV ČR. Ve své historiografické a badatelské práci je specialistou na životní styl a kulturní dějiny Československa v letech 1948–89 a na vědní a vysokoškolskou politiku v tomto období. Je autorem či spoluautorem desítek odborných statí a knih *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha 2011 — s J. Knapíkem a kol.; *Ivan Málek a vědní politika 1952–1989*. Praha 2010; *Dějiny Akademie věd ČR v obrazech*. Praha 2013 — s V. Mádlovou; *Volný čas v českých zemích 1957–1967* — s J. Knapíkem aj. Od roku 2013 vede badatelský tým projektu Dějiny AMU.

SUMMARY

Year 1956 at FAMU from the Viewpoint of the AMU Archive

Martin Franc

The year 1956 signalled a turning point in the entire Eastern Bloc. Khrushchev's partial reassessment of the cult of J. V. Stalin, extensive riots in Poland and, finally, brutally crushed uprising in Hungary appear to be key events with immense consequences for the shape of society in the following decades. The situation in Czechoslovakia was seemingly much calmer and no mass demonstrations took place there. Most citizens were contented with improvements in the standard of living and significant turbulences occurred neither on the level of political elites. Despite this, the results of the 20th Congress of the Communist Party of the USSR strongly resonated in Czechoslovakia among artist and intellectuals, which was apparent, among other things, at the 2nd Congress of Czechoslovak Writers. Another group that clearly manifested dissatisfaction with the political and social situation were university students who, besides other things, organized a considerably non-conformist celebration, the so-called Majáles in Prague and Bratislava. The study focuses on the question how the year 1956 and events related to it found expression at the Film Faculty of the Academy of Performing Arts (FAMU) and in so-doing makes use of existing sources from the Archive of AMU. AMU as a whole faced a difficult situation as there was a serious plan, based on the Soviet recommendations, to divide it into separate faculties. Czech media made critical comments on the quality of young filmmakers in relation to their colleagues from Poland and Hungary. Courses were burdened with excessive number of external staff and overload of practically all teachers. Students of FAMU participated in several events within the wave of student protests, beside other things they protested against the prolonged military service for university students. The management of FAMU approached the critical voices of students with both responsiveness regarding teaching and reinforcement of ideological education through the Institute of Marxism-Leninism and courses of Russian language (criticized by the revolting students). At the same time new teachers were recruited who animated existing courses and improved their quality (Otakar Vávra, Lubomír Linhart). The presented study probes into everyday life at AMU in the year 1956, including final state exams of the film critic and journalist Jaroslav Boček, Slovak documentary filmmaker Miroslav Horňák and poet and future author of books for children Josef Brukner. In the end of the article the author comes to the conclusion that rather the following year, 1957, became a turning point as the admission of new students as well as courses were significantly altered by Otakar Vávra. However, the year 1956 and events related to it marked the beginning of many major changes that led to the golden era of FAMU at the end of 1950s and particularly in the 1960s.

Petr Bednařík

Institucionální vývoj FAMU v 60. letech

Akademie múzických umění v Praze započala svoji činnost v roce 1946. Měla odbory hudební, taneční, dramatický a filmový. Posluchači filmového odboru mohli studovat obory filmové režisérství, filmová dramaturgie a filmová fotografie (kameramanství). Filmový odbor přijal první posluchače v roce 1946 a následně mohli první studenti začít své studium.¹⁾ Na začátku 50. let se v rámci nového vysokoškolského zákona přešlo na vysokých školách na systém kateder, což platilo i pro AMU. Filmový odbor se změnil ve Filmovou fakultu AMU, aby rozvoj televize doplnil od akademického roku 1959/1960 do názvu i slovo televizní. V následující studii se budeme věnovat institucionálnímu vývoji Filmové a televizní fakulty AMU v 60. letech. Toto období je dnes převážně vnímáno přes slavné absolventy, kteří vzpomínají na své profesory, spolužáky, školní filmy a celkovou atmosféru na fakultě. Období 60. let a pražská FAMU je sice bohatě reflektováno v každém textu o československé nové filmové vlně, avšak nemáme doposud zpracovány dějiny FAMU jako instituce. Studie má za cíl ukázat základní vývoj FAMU v 60. letech se zaměřením na organizační vývoj.

Informace o FAMU v 60. letech lze nalézt v textu Jana Bernarda *Filmy FAMU*, který autor zpracoval v rámci své činnosti ve Filmovém ústavu v roce 1982. Jedná se o pracovní verzi, která ale nikdy nevyšla jako publikace. Je ovšem dostupná v knihovně Národního filmového archivu. Jan Bernard se v textu věnuje podrobně filmům, které studenti během studia na FAMU natáčeli. Autor uvádí, kteří studenti studovali ve stejném ročníku a pod vedením kterých pedagogů. Základní fakta o FAMU lze nalézt také v některých publikacích Jiřího Havelky.²⁾ Zajímavé informace o studiu oboru kamera, jeho absolventech a školních snímcích obsahuje výroční publikace Jána Šmoka.³⁾ Malá pozornost věnovaná FAMU jako instituci však byla jistě způsobena i nepřístupností pramenů, a proto byli ba-

1) AMU — organizační statut, vyhláška Ministerstva školství a osvěty z 28. června 1946. Archiv AMU, fond FAMU, karton 1.

2) Jiří H a v e l k a, *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav 1967, s. 189–193; Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: Filmový ústav 1975, s. 150–155.

3) J á n Š m o k, *Dvacet let oboru Filmový a televizní obraz 1946–1966*. Praha: FAMU 1966.

datele či zájemci o historii FAMU často odkázáni pouze na vzpomínky pedagogů a studentů. V rámci projektu Nakladatelství AMU jsou připravovány Dějiny AMU, kdy je rovněž zpracováván archiv AMU, kde sice řada důležitých dokumentů absentuje, ale přesto zde jsou prameny, na jejichž základě lze mapovat základní vývoj FAMU. Tato studie vychází právě z dokumentů k období 60. let, které jsou v archivu AMU uloženy, přičemž základními prameny jsou zápisy vedení fakulty a zápisy Umělecké rady FAMU. Archiv AMU bohužel neobsahuje pro období 60. let zápisy ze schůzí jednotlivých kateder. Nenalezají se zde také dokumenty základních organizací KSČ a Československého svazu mládeže. Při archivním výzkumu nebyly doposud nalezeny dokumenty k ekonomickému fungování školy. Ve studii nejsou tedy uvedeny údaje o rozpočtech školy, o čerpání finančních prostředků, o financích na vzdělávací činnost od ministerstva školství a kultury. V následující studii budeme postupovat chronologicky a pozornost věnovat zvláště každému akademickému roku. Studie prezentuje vývoj školy v 60. letech, kdy řada problémů ovšem bude prostupovat celým sledovaným obdobím.

Situace počátku 60. let

Jako výchozí prameny pro FAMU v období 60. let můžeme využít dva dokumenty, které její vedení vypracovalo v roce 1960. Prvním je zpráva o Filmové a televizní fakultě AMU z ledna 1960, která se zaměřuje na prostorové problémy školy a rekapituluje jejich vývoj. Připomíná, že škola měla původně místnosti v Havlíčkově ulici a Klimentské ulici. Po ztrátě místností v Havlíčkově ulici dostala prostory bývalého kina Roxy, které bylo vedle Klimentské ulice adaptováno na druhý ateliér a filmovou laboratoř, ovšem tyto prostory byly nevyhovující. Vybavení školy místnostmi zůstávalo stále nedostačující a výuka se musela upravovat podle možnosti místností, a nikoliv podle potřeb pedagogů, kteří tak neměli pracovní. Chyběly kabinety, archiv, laboratoře. Dokument uvádí, že v roce 1959 získala škola na základě osobní podpory ministra školství a kultury Františka Kahudy do budoucna druhé a třetí patro v Lažanském paláci na Smetanově nábřeží, kde bylo sídlo Vysoké školy ruského jazyka a literatury, která ovšem byla zrušena a nyní ještě dobíhalo studium posledních ročníků. FAMU prozatím obsadila devět místností ve třetím patře a několik učeben využívala společně s uvedenou vysokou školou. Postupně měla FAMU obsadit celá uvedená dvě patra. Zpráva konstatovala rovněž velký problém s technickým vybavením pro výuku. Převážnou část techniky získala škola díky spojení s Čs. filmem, kdy praktická školní cvičení fungovala v rámci tohoto podniku. Od Čs. filmu ale škola nedostávala nové přístroje, a proto by nyní potřebovala doplňovat vybavení o moderní techniku, přičemž chyběly hlavně stříhací stoly a luxmetry. Také si škola stěžovala, že pokud jsou školní filmy uvedeny do distribuce Čs. filmu, tak musí platit tvůrcům autorské honoráře, avšak nezískává prostřednictvím distribuce peníze na uhrazení výrobních nákladů školních filmů. Zpráva také zmiňovala problém se získáváním filmů z archivu Čs. filmu pro školní projekce, protože archiv půjčuje filmy radě institucí. Pokud by FAMU měla svůj archiv, tak by mohla dostat bezplatně větší počet vyřazených kopií pro školní účely. Z hlediska personálního obsahovala zpráva stížnost, že se v posledních letech nezvyšoval stav technického a pomocného personálu, a proto chybí osvětlovači, mechanici a pracovníci ve

střižnách. Škola si tak musí půjčovat zaměstnance od Čs. filmu. FAMU má katedru filmové režie s kabinetem střižné skladby, katedru filmové dramaturgie a vědy s kabinetem filmové hudby a kabinetem filmové vědy, katedru filmového a televizního obrazu, katedru filmové a televizní produkce a kabinet filmové a televizní techniky.⁴⁾

Druhým zásadním dokumentem z roku 1960 je návrh na přestavbu FAMU, který deklaruje, že nyní začíná 3. etapa vývoje školy. První proběhla v letech 1945–1949, kdy škola nejprve hledala program studia a vhodné způsoby výuky, přičemž nebyla dostatečně materiálně a personálně vybavena, a proto teorie převažovala nad praxí, výuka obsahovala hodně improvizace. Druhá etapa následovala v letech 1949–1959, kdy byly vytvořeny podmínky pro rozšíření praktické výuky. Škola získala dva ateliéry, základní technické vybavení, další učebny. Vzrostl počet natáčených školních filmů, z nichž některé získaly úspěchy na domácích a zahraničních festivalech. Nyní nastane třetí etapa, která bude odpovídat celkové přestavbě vysokých škol, jež má být realizována do roku 1965. Proto se FAMU bude proměňovat organizačně, bude nutné si ujasnit profil absolventa a tomu přizpůsobit obsah výuky. Praktická výuka zabírá studentům tolik času, že pak není dost prostoru na výuku teoretickou, která je podceňována. Studenti vyšších ročníků jsou zapojeni do profesionální umělecké tvorby, ale mají pak problém s včasným dokončením studia. Podle návrhu je nutné zvýšit kvalitu přednášek o filmové a televizní režii, dramaturgii, produkci a o fotografii (zde myšleno kameře).⁵⁾

Zde je nutno uvést, že návrh na přestavbu zapadal do celkové reorganizace vysokého školství v Československu. Jedním krokem byla změna struktury vysokých škol, kdy proběhla řada slučování fakult. Vznikla nová univerzita v Košicích, některé školy naopak zanikly, což byla i Vysoká škola ruského jazyka a literatury, která vznikla v roce 1952. Proto po ní mohla FAMU získat budovu na Smetanově nábřeží. Změny provedené v rámci vysokého školství korigovaly některá organizační opatření ze začátku 50. let a měly vést ke stabilizaci vysokých škol.⁶⁾

Ústřední výbor KSČ přijal v dubnu 1959 usnesení „O těsném spojení školy se životem a o dalším vzdělání v ČSR“. I když byl již konec 50. let, tak obsah usnesení spíše odpovídal počátku tohoto období. Podle ÚV KSČ představovalo základní problém vzdělávací soustavy, že došlo k odtržení výchovně vzdělávací složky od života. Vzdělání se vzdálilo od praxe, což mělo ministerstvo školství a kultury napravit. Usnesení požadovalo také od vysokého školství těsné sepětí vzdělání se společenskou praxí. ÚV KSČ kritizoval, že na vysokých školách je výuka odtržená od života a příprava studentů je neuspokojivá pro praktickou činnost. Požadoval preferenci uchazečů s absolvovanou praxí při přijímání na vysoké školy.⁷⁾ Ministerstvo školství a kultury reagovalo na stranické usnesení a vytvořilo v září 1959 systém komisí a subkomisí, které měly připravit reformu jednotlivých typů vysokých škol. Vysoké školy dostaly jako úkol přípravu nových studijních plánů, které právě měly jasně deklarovat spojení studia s praxí.⁸⁾

4) Zpráva o současném stavu FAMU z 22. ledna 1960. Archiv AMU. f. FAMU, k. 2.

5) Návrh na přestavbu FAMU z roku 1960. Archiv AMU. f. FAMU, k. 1.

6) Pavel Urbánek – Jiří Pulec, *Vysokoškolský vzdělávací systém v letech 1945–1969*. Olomouc: Univerzita Palackého 2012, s. 221–223.

7) Tamtéž, s. 227–228.

8) Tamtéž, s. 233.

Tomuto pokynu také odpovídal návrh na přestavbu FAMU, který měl z dnešního pohledu spíše podobu akreditačního spisu. Charakterizoval každý obor, uváděl požadavky na studenta, definoval profil absolventa, stanovoval studijní plán každého oboru, vymezoval formu zkoušek a státnic. Vedle oborových předmětů kladl důraz na cizí jazyk i tělocvik. Podle návrhu měly existovat na FAMU čtyři obory: filmová a televizní dramaturgie, F a TV režie, F a TV obraz, F a TV produkce. Dokument opakovaně obsahoval ve smyslu výše uvedeného usnesení ÚV KSČ věty o nutnosti spojení studenta se životem. Návrh u oborů režie a obraz stanovoval, že uchazeči budou přijímáni až po absolvování jedno-roční praxe ve výrobě. Uchazeči dle textu nejprve měli projít školou života, poznat život pracujícího lidu a poté se teprve věnovat studiu. Produkce nebyla proti přijímání mladších uchazečů, kteří za sebou už budou mít praxi asistentů produkce. Celkově návrh u všech oborů zdůrazňoval, že mezi muži budou preferováni uchazeči po absolvování základní vojenské služby. Vedle řádného studia návrh počítal s realizací mimořádného studia F a TV produkce pro zájemce s minimálně tříletou praxí. Tito studenti měli dostat individuální studijní plány, studovat hlavně z učebnic a skript a účastnit se některých přednášek v odpoledních hodinách, přičemž si sami měli říci, kdy budou chtít být vyzkoušeni.⁹⁾

V časopisu *Film a doba* publikovala na začátku roku 1960 Ženka Wienerová text o FAMU, v němž uvedla, že škola prezentovala 10 snímků studentů 3. a 4. ročníku na VII. světovém festivalu mládeže a studentstva ve Vídni. Kolekce filmů FAMU dosáhla velkého ohlasu a devět snímků dostalo cenu. Podle autorky měla škola dobré učební osnovy i kvalitní sbor pedagogů a nyní bude nutné hledat cesty dalšího rozvoje. Od akademického roku 1959/1960 funguje nultý ročník, kdy po přijímacích zkouškách noví studenti absolvují povinný rok v terénu, v zemědělském družstvu v pohraničí. Když student pracovně i morálně obstojí, tak bude moci nastoupit do 1. ročníku. O prázdninách 1959 celá fakulta absolvovala déletrvající zemědělskou brigádu. Podle autorky touží FAMU po vlastním Studiu televize a filmu na způsob divadelního DISKu. Na škole dochází k prolínání práce kateder, přičemž se vyřešily spory mezi katedrami režie a dramaturgie, čímž podíl je při vzniku školního filmu důležitější. K tomu uvedla slova děkana Františka Allana Dvořáka:

Zásady důsledné spolupráce všech kateder byly již stanoveny v osnovách: vytvořit na škole tvůrčí dílnu. Přejeme si a budeme se snažit, aby se scénáře rodily v hlavách studentů, aby náměty hledali mezi lidmi a filmy aby nakonec také lidé viděli, a ne, aby jen jako etudy končily v archivu.¹⁰⁾

Akademický rok 1960–1961

Do tohoto akademického roku vstoupila FAMU s novým vedením. Děkanem školy se stal filmový scenárista Miloš Václav Kratochvíl a jeho proděkany Bedřich Pilný (pro věci pedagogické) a Zdeněk Forman (pro věci studijní). Nahradili předchozí vedení tvořené děkanem Františkem A. Dvořákem a proděkany Václavem Hanušem a Jánem Šmokem. Pro

9) Návrh na přestavbu FAMU z roku 1960. Archiv AMU. f. FAMU, k. 1.

10) Ženka Wienerová, Ve Vídni na jedničku — a jak dál? *Film a doba* 6, 1960, č. 1, s. 39–41.

Kratochvíla, jenž je známý jako blízký spolupracovník Otakara Vávry, to představovalo návrat do funkce, kterou zastával již v letech 1952–1954.¹¹⁾ Obdobné platilo pro jeho předchůdce Františka A. Dvořáka (filmový scenárista), který zastával funkci děkana fakulty v akademickém roce 1951–1952 a následně v letech 1958–1959 a 1959–1960.¹²⁾

Po celá 60. léta platilo, že v čele FAMU stáli děkan a dva proděkani. Děkan řídil a spravoval fakultu, odpovídal za její činnost, svolával Uměleckou radu, staral se o využití finančních a věcných prostředků, vedl kolegium děkana, které zahrnovalo kromě něj proděkany, tajemníka fakulty, ředitele Studia FAMU a zástupce základní organizace KSČ, Revolučního odborového hnutí a Československého svazu mládeže. Kolegium se scházelo 1x měsíčně. Každý týden probíhalo jednání vedení fakulty — děkan, proděkani, ředitel Studia a tajemník fakulty. V Umělecké radě zasedali děkan, proděkani, vedoucí kateder, vedoucí kabinetu marxismu-leninismu a ředitel Studia FAMU. Jako hosté se mohli zúčastnit rektor, zástupce ministerstva školství a kultury, vedoucí jednotlivých kabinetů FAMU, zástupci KSČ, ČSM, ROH, tajemník fakulty, zástupce Čs. televize a zástupce Čs. filmu.

Proděkan pro věci pedagogické organizoval odbornou a politicko-výchovnou činnost pedagogů, staral se o zajištění učebního procesu, učební plány, osnovy, skripta, učební pomůcky. Dohlížel na práci vedoucích kateder a činnost zkušebních komisí. Proděkan pro věci studijní řídil studijní oddělení, připravoval přijímací řízení, zápisy, rozvrhy, sledoval studijní povinnosti a kázeň studentů, dohlížel na mimoškolní činnost studentů a jejich životní a pracovní podmínky.¹³⁾

Prof. František A. Dvořák po odchodu z funkce děkana na fakultě zůstal jako vedoucí katedry filmové a televizní dramaturgie, katedru F a TV režie vedl Otakar Vávra, F a TV obrazu Ján Šmok a F a TV produkce Bohumil Šmída. V listopadu 1959 byla zrušena katedra filmové a televizní techniky a připojena jako kabinet ke katedře filmového a televizního obrazu. Kabinet vedl Jaroslav Bouček, jeden ze zakladatelů školy. Kabinet hudby byl od ledna 1960 převeden z katedry dramaturgie na katedru režie a pod názvem kabinet hudby a zvuku ve filmu jej vedl hudební skladatel Julius Kalaš. Ke katedře režie také patřil kabinet dokumentárního filmu vedený A. F. Šulcem. Kabinet filmové vědy přičleněný ke katedře dramaturgie řídil Lubomír Linhart.

Je možné se i podívat, jak velké byly katedry na počátku 60. let personálně: největší byla katedra režie se 13 interními pedagogy (2 profesori, 3 docenti, 7 asistentů a 1 lektor), číslo obsahuje i zaměstnance kabinetů. Na katedře dramaturgie pracovalo 10 interních zaměstnanců (4 profesori, 2 docenti a 4 asistenti), na katedře obrazu 9 pedagogů (2 profesori, 1 docent, 5 asistentů a 1 odborný instruktor) a nejmenší byla katedra produkce se 4 pedagogy (1 profesor, 2 odborní asistenti, 1 asistent). Celá 60. léta se zápisy z vedení školy i Umělecké rady FAMU prolínají požadavky vedení fakulty, aby škola měla zvýšen počet tabulkových pracovních míst, přičemž jsou ze strany FAMU opakované stížnosti, že fakultě

11) Miloš Václav Kratochvíl (1904–1988) napsal scénáře k Vávrovým filmům JAN HUS (1954), JAN ŽIŽKA (1957), PROTI VŠEM (1958), PUTOVÁNÍ JANA AMOSE (1983), KOMEDIANT (1984), VERONIKA (1985), společně s Františkem Danielem i scénář komedie KAM ČERT NEMŮŽE (Zdeněk Podskalský, 1959) a s F. A. Dvořákem historického dramatu ĎÁBLOVA PAST (František Vlácil, 1962).

12) František Allan Dvořák (1908–1972) se podílel na scénářích filmů VES V POHRANIČÍ (1948, Jiří Krejčík), KŘÍŽOVÁ TROJKA (Václav Gajer, 1948), PAN HABÉTÍN ODCHÁZÍ (Václav Gajer, 1949), PAN NOVÁK (Bořivoj Zeman, 1949), TENKRÁT O VÁNOCÍCH (Karel Kachyňa, 1958), KRÁL ŠUMAVY (Karel Kachyňa, 1959).

13) Náplň práce akademických funkcionářů FAMU, 1960. Archiv AMU, f. FAMU, k. 2.

nebylo dostatečně vyhověno ze strany rektorátu AMU a ministerstva školství a kultury. Škola měla stanoveny, kolik může mít pracovních úvazků pro profesory a docenty. FAMU rovněž požadovala zvýšení počtu pracovníků ve Studiu FAMU.

Na FAMU působilo v tomto akademickém roce 36 interních a 28 externích pedagogů. Na doložení statistiky ještě lze doplnit údaj, že 10 interních pedagogů mělo trvalé druhé zaměstnání v Československém filmu nebo Československé televizi. Zajímavé je, že teprve v akademickém roce 1960–1961 bylo zřízeno studijní oddělení se třemi administrativními pracovníky, do té doby studijní agendu zajišťovaly katedry.

V průběhu akademického roku v rámci kolegia děkana i Umělecké rady FAMU probíhaly diskuse o organizačním uspořádání školy. Jednu z otázek představovala diskuse, zda by neměla být zřízena katedra filmové a televizní publicistiky a také katedra filmové vědy na FF UK, kam by se přesunul kabinet filmové vědy. Rovněž vznikl návrh na dálkové studium oboru dramaturgie. Na ministerstvu školství a kultury byla zřízena komise pro umělecké školy všech stupňů. V rámci komise vznikla sekce pro filmové a televizní školství, kterou vedl Jiří Sequens, a za FAMU v ní působili Miloš Václav Kratochvíl, Otakar Vávra a František Daniel. Na FAMU začala pracovat komise pro přestavbu FAMU, kterou vedl proděkan Zdeněk Forman, sekci obsahovou řídil Ján Šmok a kádrovou Bedřich Pilný. Komise začala připravovat změny na FAMU a její činnost vyvrcholila v roce 1961, kdy Umělecká rada FAMU schválila organizační změny školy. Navrhla rektorovi AMU A. M. Brousilovi zřídit na FAMU katedru filmové a televizní publicistiky pod vedením A. F. Šulce, která by se věnovala výuce dokumentárního a populárně-vědeckého filmu, filmového novinářství a televizní publicistiky. Zároveň navrhla ustanovit katedru filmové a televizní techniky s vedoucím Jaroslavem Boučkem, k níž by byl přiřazen kabinet hudby a zvuku ve filmu. Vedoucím katedry filmové a televizní dramaturgie¹⁴⁾ měl být Ivan Osvald, i když původní návrh zněl František Daniel, ovšem ve výsledku zůstal vedoucím František A. Dvořák a Osvald se stal prorektorem AMU. Obsazení funkce vedoucího katedry režie Otakara Vávry nemělo být definitivní, což nebylo ovšem blíže vysvětleno. Katedru produkce měl dále řídit Bohumil Šmída a katedru filmového a televizního obrazu Ján Šmok. V souladu s důrazem na výuku cizích jazyků měla být zřízena katedra jazyků.¹⁵⁾

Akademický rok 1961–1962

Miloš V. Kratochvíl vykonával funkci děkana pouze jeden akademický rok a ve funkci jej vystřídal Bedřich Pilný. Zdeněk Forman se přesunul na post proděkana pro věci pedagogické a Oldřich Železný se stal proděkanem pro věci studijní. Z archivních pramenů není jasné, proč již po roce Miloš V. Kratochvíl odešel ze své funkce. Dá se ale očekávat, že v ob-

14) V období 60. let se nepoužívá v názvu katedry i oboru slovo scenáristika, vždy jde o dramaturgii — katedra filmové a televizní dramaturgie, obor filmové a televizní dramaturgie. Pod označení dramaturgie se zahrnovala i scenáristika.

15) Informace o každém akademickém roce jsou vždy zpracovány na základě zápisů kolegia děkana a Umělecké rady FAMU v příslušném akademickém roce. Zápisy kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1960–1961. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 7.

dobí výrazných organizačních změn přenechal svůj post Bedřichu Pilnému jako zástupci mladší generace. Sám pak působil dále jako pedagog na katedře dramaturgie. V současnosti na českých vysokých školách funguje systém, kdy děkany volí akademické senáty složené ze zaměstnanců a studentů. V době komunistického režimu ovšem princip akademických senátů neexistoval. V rámci personální práce existovali na každé škole lidé, kteří byli stanoveni jako kádrové rezervy pro obsazení vedoucích funkcí. Na FAMU tento systém fungoval rovněž. Vedení školy vybíralo pedagogy jako kádrové rezervy pro vedoucí funkce na následující akademické roky. Takový výběr musel podléhat také schválení orgány KSČ a projednání s rektorátem příslušné vysoké školy. Na FAMU se tito lidé často rekrutovali z pedagogů, kteří se na škole angažovali v KSČ a v Revolučním odborovém hnutí. Obsazení funkcí pak mělo průběh, kdy děkan FAMU přednesl Umělecké radě návrh osob pro funkce děkana a proděkanů, přičemž Umělecká rada pak vyjádřila souhlas s tímto návrhem. Personální záležitosti podle zákona o vysokých školách z roku 1950 rozhodoval Státní výbor pro vysoké školy, který se skládal z předsedy, tří místopředsedů, generálního tajemníka, jeho náměstka a dalších členů. Maximálně mohl mít výbor 24 členů, přičemž dvě třetiny členů byli vysokoškolští pedagogové, pochopitelně pečlivě kádrově prověřeni. Výbor měl speciální sekce a oborové komise podle jednotlivých typů škol. Výbor dával ministrovi školství návrhy na jmenování osob do funkcí prorektorů, děkanů, proděkanů. Stejně tak navrhoval ministrovi i kandidáty na rektora, kterého ovšem jmenoval prezident republiky. Státní výbor pro vysoké školy konzultoval personální otázky s radami vysokých škol (rektor, prorektoři, děkani, proděkani, tajemník, zástupci zaměstnanců a studentů). Novelou vysokoškolského zákona z roku 1956 byly rady změněny na vědecké rady (na uměleckých školách šlo o umělecké rady), v níž měli zástupci Revolučního odborového hnutí a Československého svazu mládeže již jen poradní hlas. Ministr mohl zmocnit rektora ke jmenování děkanů a proděkanů, ale stále zde byla důležitá úloha Státního výboru pro vysoké školy. Kandidáty na funkce v oblasti vysokého školství prověřoval kádrový odbor ministerstva školství a kultury.¹⁶⁾ Změna v tomto systému nastane ve druhé polovině 60. let, což bude uvedeno v rámci akademického roku 1965/1966.

Na tomto místě je vhodné uvést informace o Bedřichu Pilném. Jeho osoba dnes není v souvislosti s dějinami FAMU častěji zmiňována, přitom se jednalo o klíčového člověka pro řízení FAMU v 60. letech i v období normalizace. Dal by se označit jako profesionální funkcionář. Ve své umělecké tvorbě se výrazněji neprosadil, ale několik desítek let působil na škole v různých funkcích. Bedřich Pilný se narodil v roce 1925, takže se děkanem FAMU stal v pouhých 36 (!) letech, zatímco jeho předchůdci Dvořák a Kratochvíl byli lidé narození v prvním desetiletí 20. století. Studoval nejprve v Brně na Masarykově univerzitě literaturu a sociologii. V Brně se v roce 1946 stal členem KSČ. V následujícím roce přešel na filmový odbor AMU, kde studoval obor dramaturgie u prof. F. A. Dvořáka, absolvoval v roce 1952 diplomovou práci *Literatura v boji za nového člověka*. Během studia napsal scénáře k několika školním filmům a režíroval film o statku mládeže ve Vokovicích. V únoru 1948 působil v Akčním výboru FAMU, absolvoval Večerní školu při Vysokoškolském výboru KSČ, stal se na FAMU kádrovým referentem a poté předsedou závodního výboru KSČ. Působil jako člen Celozávodního výboru KSČ na AMU. V roce 1950 byl jme-

16) P. Urbášek – J. Pulec, c. d., s. 160–161.

nován tajemníkem tehdejší katedry dramaturgie a vědy. V letech 1952–1955 byl uměleckým aspirantem (z dnešního pohledu doktorandem) u prof. Miloše V. Kratochvíla. Od roku 1956 pracoval jako odborný asistent na katedře dramaturgie. Napsal scénáře k hravým filmům *Dítě lásky* podle autobiografického románu Jožky Jabůrkové a pohádku *O koruně královskou*, ale ani jeden nebyl realizován. Na katedře dramaturgie přednášel o vztahu literatury a filmu. Napsal skripta *O literatuře starého Orientu*, *Dramaturgie divadla a filmu* a *Jazyk a literatura*. Máme zde tedy muže, který se umělecky nijak neprosadil, ale dělal na FAMU kariéru přes svou výraznou politickou angažovanost, tomu také odpovídá skutečnost, že v dost mladém věku a bez titulu docent nebo profesor byl jmenován děkanem FAMU. V době nástupu do funkcí nebyli docenty ani proděkani Železný a Forman, takže je zde zřejmá absence požadavku, aby funkcionáři školy měli tyto tituly.¹⁷⁾

Podobnou kariéru můžeme vidět u proděkana Zdeňka Formana. V letech 1947–1953 studoval obor režie. Již během studia se v roce 1950 stal na deset let tajemníkem katedry režie. Ve svých devatenácti letech vstoupil v roce 1945 do KSČ. Na FAMU se v 50. letech výrazně politicky angažoval stejně jako Pilný, byl po něm předsedou výboru ZO KSČ. Působil na FAMU jako vedoucí stranické skupiny, člen závodního výboru ROH a byl členem Celozávodního výboru KSČ na AMU.¹⁸⁾

Poněkud jinou situaci měl Oldřich Železný, který byl vystudovaným právníkem. V akademickém roce 1950/1951 začal studovat filmovou dramaturgii a scenáristiku. Ovšem hned v roce 1951 se stal tajemníkem FAMU. Stejnou funkci zastával v roce 1952 pro celou AMU. Místo dalšího studia pak začal od roku 1952 učit na katedře produkce filmové právo, hospodářské dějiny filmu a autorské právo. Publikoval odborné články a skripta pro studenty produkce. Od roku 1945 byl členem Československého svazu mládeže a členem ROH od 1946. Podle kádrového posudku psaného děkanem Pilným v září 1963 byl vyškrtnut z KSČ v roce 1949 (není uveden rok vstupu) a znovu se přihlásil do KSČ v roce 1961, aniž by přihláška již byla vyřízena. Železný tedy zrovna na vysokou funkci neměl úplně ideální kádrový posudek, ale asi si jej Pilný dokázal na rektorátu prosadit jako člověka, který měl zkušenosti s fakultní administrativou. V posudku z roku 1963 uvedl, že Železný byl vždy politicky uvědomělý občan republiky, jako proděkan odvedl mnoho práce a vyřešil řadu organizačních problémů.¹⁹⁾

Na FAMU i v tomto akademickém roce stále pracovala komise pro přestavbu, ale nyní již v čele s docentem Jánem Šmoke. Pro fungování školy bylo důležité, že ministerstvo školství a kultury schválilo k 1. prosinci 1961 statut Studia FAMU. Studio sice existovalo již dříve, ale nyní mělo díky statutu jasně vymezenou pozici a úkoly v rámci FAMU. Statut mu umožňoval vedle zajišťování praktické výuky dodavatelským způsobem pracovat pro různé organizace: provádět vědeckovýzkumné práce, vypracovávat expertízy, posudky a práce v oboru filmu a televize. Studio zahrnovalo vlastní ateliéry, laboratoře, střižny, promítací místnosti. Ředitele jmenoval na návrh děkana rektor AMU. Ze své činnosti se zodpovídal děkanovi. Podle statutu měl ředitel Studia poradní sbor.²⁰⁾ Ředitelem Studia byl

17) Podklady k jmenovacímu řízení Bedřicha Pilného. Archiv AMU, f. FAMU, k. 98.

18) Podklady k jmenovacímu řízení Zdeňka Formana. Archiv AMU, f. FAMU, k. 96.

19) Posudek na Oldřicha Železného z 19. září 1963. Archiv AMU, f. FAMU, k. 11.

20) Statut Studia FAMU z roku 1961. Archiv AMU, f. FAMU, k. 1.

jmenován filmový režisér Bořivoj Zeman, což ale bylo jen potvrzení stávajícího stavu, protože zastával tuto funkci již od roku 1956. Zeman byl zároveň pracovně značně vytížen na Barrandově, ovšem splňoval podmínku, že ředitel musí být profesor nebo docent (i když pro funkci děkana a proděkana tato podmínka neexistovala), což Zeman splňoval. Zároveň bylo jisté dobré mít na tomto postu zkušeného praktika, který znal výborně ateliérovou práci.

Pokud se podíváme na počty studentů, tak FAMU měla v tomto akademickém roce 171 posluchačů (z nich 16 cizinců), 35 studovalo dramaturgii, 43 režii, 53 obraz a 40 produkci. Nic se nezměnilo na počtu 36 interních pedagogů, jen se vzhledem k organizačním změnám jinak rozdělili mezi katedry: dramaturgie 9, režie 8, obraz 6, produkce 4, publicistika 4, technika 5. Umělecká rada FAMU jednala o prodloužení studia oborů režie a obraz ze čtyř na pět let. Zároveň vznikl návrh na otevření externího studia filmové a televizní produkce a F a TV publicistiky pro zaměstnance Československé televize a Československého filmu. Proběhla jednání o spolupráci s DAMU v otázce filmového a televizního herectví, kdy pedagogové FAMU měli chodit k přijímacím a postupovým zkouškám na DAMU. Vedení školy požádalo v dubnu 1962 rektora AMU Broušila, aby při katedře filmového a televizního obrazu zřídil kabinet výtvarné a reportážní fotografie v čele s Ludvíkem Baranem.²¹⁾ O rok dříve se od katedry oddělil kabinet filmové techniky pod vedením prof. Jaroslava Boučka. Vznikla samostatná katedra filmové a televizní techniky, k níž byl připojen kabinet hudby — zvuku ve filmu, který byl do té doby součástí katedry filmové a televizní režie. Kabinet vedl Julius Kalaš. Katedra zajišťovala specializaci kameraman-technik a mimořádné studium zvukových mistrů.

Na katedře filmového a televizního obrazu došlo k úpravám studijních plánů, kdy začalo být rozlišováno zaměření na filmový a na televizní obraz. Zavedena byla specializace umělecká fotografie, jejímž prvním absolventem se stal v roce 1964 Pavel Dias.²²⁾

Akademický rok 1962–1963

V rámci Umělecké rady FAMU probíhala diskuse o návrhu založit Vysokou školu pro divadlo, film, rozhlas a televizi. Návrh byl spojen se Státním výborem pro vysoké školy, v jehož rámci pracovala oborová komise pro umělecké školství, zahrnující též filmovou sekci a divadelní sekci. UR souhlasila s návrhem, ale navrhovala respektovat dosavadní pedagogickou samostatnost FAMU a DAMU, kdy by ale mohla být jednotná administrativa a studijní agenda. Návrh nebyl nijak realizován. Umělecká rada na svých zasedáních také projednávala habilitační řízení, v listopadu 1962 se habilitoval proděkan Oldřich Železný a v prosinci téhož roku Milan Kundera. Už v květnu se habilitoval Pilný, ale titul docenta nezískal; z dostupných pramenů není jasný důvod. Informace jsou pouze v životopisu, který Pilný sepsal v roce 1979, kde uvedl, že úspěšně proběhla obhajoba na Umělecké radě FAMU, návrh schválilo vedení AMU a oborová komise ministerstva školství a kultury pro

21) Zápisy kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1961–1962. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 7.

22) J. Š m o k, c. d., s. 5 a 9.

umělecké školy, ale tehdejší Státní výbor pro vysoké školy řízení bez řádného vysvětlení pozastavil. Pilný tak byl v roce 1964 ustanoven jen zástupcem docenta a jmenování docentem nastalo až v roce 1972. Přitom ale právě Pilný byl za FAMU v oborové komisi pro umělecké školství při Státním výboru pro vysoké školy.

Problematicky fungovalo Studio FAMU a potíže pokračovaly i v následujících letech. Nefungoval poradní sbor Studia FAMU. Studio mělo nedostatečný počet zaměstnanců a ateliérový prostor byl malý vzhledem k počtu natáčených školních filmů. FAMU chtěla přesvědčit Československý film, aby si z Vančurova domu v Klimentské ulici odvezl knihovnu. Současně škola hodlala převést filmovou a televizní literaturu z knihovny AMU v Domě umělců do Lažanského paláce. Také se snažila zvýšit počet místností pro školní projekce, a proto si od města pronajala v akademickém roce 1962/1963 na pondělky nově adaptované Kino mladých, kde se uskutečňovaly projekce k dějinám filmu.

Nekončily stále ještě úpravy organizační struktury FAMU, takže v únoru 1963 vznikl návrh na zřízení kabinetu střihu pod vedením Jana Kučery v rámci katedry filmové a televizní režie, čemuž mělo odpovídat otevření oboru střihové skladby.

Vedení jednalo s Čs. filmem nejen o knihovně, ale také o záležitosti, že škola měla smlouvu o spolupráci jen s Filmovým studiem Barrandov, nikoliv s dalšími složkami Čs. filmu. Problém souvisel i s faktem, že ministerstvo školství a kultury zrušilo pro umělecké školy výrobní praxi, kdy studenti byli zařazováni do výrobních štábů a dostávali normálně plat. Podle nové vyhlášky mohli být zaměstnání jen jako brigádníci, ale FAMU měla v osnovách, že studenti měli jít povinně na praxi mezi 3. a 4. ročníkem studia.

V rámci školy došlo ke konfliktu mezi katedrami FAMU a kabinetem marxismu-leninismu, který působil pro celou AMU. Katedry chtěly zredukovat výuku marxismu-leninismu týdně ze čtyř na dvě hodiny, proti čemuž se očekávaně stavěl kabinet marxismu-leninismu.²³⁾

Akademický rok 1963–1964

Uvedená záležitost marxismu-leninismu se projednávala i v dalším akademickém roce, kdy došlo k redukci rozsahu výuky marxismu-leninismu na 2 hodiny týdně, což ještě muselo schválit ministerstvo školství a kultury. Postoj kateder vycházel z faktu, že na úkor marxismu-leninismu byly nuceny mít menší počet oborových předmětů, protože podle studijních plánů mohla být výuka 1. a 2. ročníku v rozsahu maximálně 26 hodin týdně a ve vyšších ročnících 22 hodin týdně.

Z dnešního pohledu může být zvláštní, když podle tehdejší praxe vedení fakulty projednávalo všechny studijní záležitosti jednotlivých studentů. Neplatilo jako dnes, že žádosti studentů vyřizuje proděkan pro studijní záležitosti. Zápis z každého vedení fakulty obsahuje rozhodnutí ohledně žádostí studentů. Obecně se dá říci, že v 60. letech bylo vedení školy ohledně schvalování žádostí velmi tolerantní. V zápisech se objevují studenti, které vedení školy opakovaně vyloučilo ze studia, aby pak zase byli podmíněně zapsáni.

23) Zápisy kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1962–1963. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 7.

Studentům vedení FAMU povolovalo prodloužení studia a odložení termínu státnic. Velmi často byl uváděn důvod, že student ještě nemá dokončen absolventský film. Vedení také schvalovalo žádosti zahraničních studentů ohledně dalšího pokračování ve studiu, i když student nesplnil některou studijní povinnost. Celkově lze říci, že bylo dost velkým „uměním“ ze strany studenta, pokud byl ze školy definitivně vyloučen při velmi liberálním přístupu vedení fakulty.

Od listopadu 1963 fungovala katedra filmové a televizní vědy vedená Lubomírem Linhartem, filmovým teoretikem a kritikem, po 2. světové válce i významným funkcionářem (ústřední ředitel Čs. filmové společnosti, velvyslanec v NDR a Rumunsku). Interními členy katedry byli A. M. Brousil (současně rektor AMU), Valter Feldstein (bývalý programový náměstek v Čs. televizi, od roku 1963 vedoucí Studijního odboru Čs. televize) a filmový teoretik Jaromír Kučera. Jako externisté na katedře působili Myrtil Frída z Čs. filmotéky, Ivo Pondělíček z Filmového ústavu a Zdeněk Smejkal z brněnské Filozofické fakulty. Obor filmové a televizní vědy bylo možné studovat pouze formou dálkového studia. Posluchači se seznamovali se základy filmové a televizní režie, dramaturgie, techniky, výroby. Absolvovali přednášky z dějin filmu. Měli ale také předměty z oblasti autorského práva, estetiky, umělecké literatury, hudby a v rámci seminářů prováděli rozbor filmových a televizních děl.²⁴⁾

Akademický rok 1964–1965

Akademie múzických umění uzavřela novou smlouvu s Československým filmem, tentokrát se týkala všech studií, a nikoliv pouze Filmového studia Barrandov. Vedení Čs. filmu vyjádřilo požadavek, aby FAMU zavedla externí studium režie a kamery pro jeho zaměstnance. Podle Čs. filmu bude muset být zpomalen příliv nových lidí do kinematografie, protože škola má více absolventů, než jsou požadavky Čs. filmu na nové zaměstnance. Obory režie, kamera a dokument by měly redukovat počty studentů v denním studiu. V akademickém roce 1964/1965 měla FAMU 274 studentů — 197 v řádném studiu, 67 v dálkovém a 10 v externím.

V situaci, kdy Čs. film dával najevo, že nemá uplatnění pro absolventy FAMU, se pro školu stalo o to více podstatné, aby absolventi mohli odcházet pracovat do Československé televize. Ovšem zápisy Umělecké rady FAMU ukazují, že zastoupení výuky televizní tvorby nebylo úplně ideální. Vedení FAMU vedlo intenzivní jednání s Valtem Feldsteinem o užší spolupráci s ČST při realizaci praktických cvičení, kdy by se zaměstnanci televize podíleli na vedení studentů při natáčení školních cvičení, z nichž nejlepší by mohla být uvedena v televizi. Již v roce 1962 uzavřely AMU a Československá televize smlouvu o spolupráci, z níž vyplývalo, že televize bude zařazena do studijních plánů jednotlivých oborů.

V listopadu 1963 zahájila na FAMU činnost komise pro televizní výuku, jíž vedl Valter Feldstein, který závěry komise přednesl na Umělecké radě FAMU. Konstatoval, že ve studiích Československé televize pracuje celkem 65 absolventů z celkových 287 za dobu exi-

24) Zápisy kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1963–1964. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 7.

stence školy. I když byla uzavřena zmiňovaná smlouva o spolupráci, nic se nezměnilo na faktu, že pomoc ČST při zařizování praktických cvičení studentů byla jen velmi malá, protože komunikace FAMU a ČST nefungovala dobře. Feldstein si stěžoval ovšem také na přístup vedení FAMU k zavádění televizní výuky. Komise se pod jeho vedením sešla na šesti schůzích, ale ani na jednu nepřišel děkan nebo proděkan, aby projevili zájem o její práci a názory. Škola alespoň mezi pedagogy zařadila zkušené televizní pracovníky, když Zdeněk Bláha a Jaroslav Dietl působili jako externisté na katedře dramaturgie, Vlastimil Vávra jako interní pedagog na katedře dokumentární tvorby a Jan Vrabec na katedře produkce.

Zápisy z porad se stále prolínají stížnostmi zaměstnanců Studia FAMU, že by chtěli mít k dispozici lepší technické vybavení. Opakují se i požadavky na zvýšení úvazků, Studio FAMU mělo v této době 28 zaměstnanců (6 techniků, 6 řemeslníků, 3 administrativní síly, 2 řidiče a 11 pomocných pracovníků). Dokončena byla první etapa výstavby televizního školního ateliéru Studia FAMU v bývalém kině Roxy. Při výstavbě škola úzce spolupracovala s pedagogy a studenty Střední průmyslové školy spojů.

Stále nebyla také ideální situace ohledně prostorového vybavení školy. Vedení požadovalo po ministerstvu školství a kultury prostřednictvím rektorátu AMU vystěhování Vysoké školy ekonomické a Institutu osvěty a novinářství z Lažanského paláce, aby jej měla k dispozici zcela FAMU.

Vedení školy dalo na ministerstvo školství a kultury požadavek na zřízení samostatného studijního oboru umělecká fotografie. V tomto akademickém roce také na vysokých školách v Československu probíhala diskuse k připravovanému vysokoškolskému zákonu. Umělecká rada FAMU navrhovala, aby absolventi uměleckých oborů dostávali titul akademický umělec a absolventi produkce titul inženýr. Fakulta také reagovala na teze ministerstva školství a kultury, které stanovovaly změny pedagogického procesu na vysokých školách. Souhlasila s tím, že by účast na přednáškách již nebyla nadále povinná. Požadovala, aby vzhledem k praktickým cvičením mohlo být zachováno rozdělení akademického roku na tři trimestry, kdy jeden trimestr zahrnoval letní období natáčení školních cvičení a výrobní praxe. Jako velký problém viděla možnost zavedení povinné vojenské přípravy na vysokých školách, protože vzhledem k časové náročnosti studentům ubyl potřebný čas na účast na praktických cvičeních. Pak by FAMU musela striktně trvat na opatření, že bude přijímat jen ty muže — uchazeče, kteří již mají absolvovanou základní vojenskou službu. U nevojáků bude podmínkou přijetí jako doposud jednoletá až dvouletá výrobní praxe před nástupem do prvního ročníku.

FAMU měla i v 60. letech výrazný nepoměr mezi počtem uchazečů a počtem přijímaných. Škola dostávala z ministerstva školství a kultury směrná čísla, kolik může přijmout uchazečů. Existovalo také směrné číslo, kolik má být přijato uchazečů ze Slovenska, s čímž byl zrovna při přijímacím řízení na školní rok 1965–1966 problém. Uchazeči se mohli hlásit na denní studium oborů režie, dramaturgie, obraz, dokumentární tvorba, střihová skladba a produkce a dálkové studium oborů dramaturgie, dokumentární tvorba, střihová skladba, produkce a televizní a filmová věda. Na denní studium se hlásilo 210 uchazečů, přijato bylo 36 + 4 cizinci a na dálkové a externí studium se přihlásilo 107 zájemců a bylo přijato 27. V počtu pro denní studium bylo vyčleněno 10 míst pro Slováky, ale škola přijala jen osm, protože většina uchazečů ze Slovenska neuspěla u přijímacích zkouškách.

V červnu 1965 projednávala Umělecká rada návrh na nové složení vedení, kdy děkanem měl být hudební skladatel Julius Kalaš, pedagogickým proděkanem scenárista a dramaturg František Daniel a studijním proděkanem měl zůstat Oldřich Železný z katedry produkce. Ovšem začal další akademický rok a vedení zůstalo ve složení Pilný, Železný, Forman, aniž by z dokumentů bylo zřejmé, proč navrhovaná změna neproběhla. Důvodem ale mohlo být čekání na nový vysokoškolský zákon, který měl změnit způsob výběru akademických funkcionářů.²⁵⁾

Akademický rok 1965–1966

FAMU tedy vstoupila do dalšího akademického roku se stejným vedením. V Umělecké radě FAMU působili Bedřich Pilný, Zdeněk Forman, Oldřich Železný, Jaroslav Bouček, František A. Dvořák, Julius Kalaš, Lubomír Linhart, Bohumil Šmída, Otakar Vávra, Ján Šmok, A. F. Šulc, Bořivoj Zeman, Ivan Bareš a Jan Kučera. Děkanát vedl tajemník Jaroslav Icha a spadalo pod něj deset zaměstnanců: čtyři pracovníci sekretariátu, dva referenti studijního oddělení, jeden pracovník hospodářského oddělení a tři pomocní pracovníci.

Pokud na začátku sledovaného období měla fakulta čtyři katedry, tak po realizovaných organizačních změnách na škole pracovalo sedm kateder. Pro celou AMU zajišťovaly výuku katedra marxismu-leninismu, katedra jazyků a katedra tělesné výchovy (studenti vedle semestrální výuky absolvovali v 1. ročníku lyžařský kurz a letní výcvikový tábor). Studio FAMU pracovalo pod vedením Bořivoje Zemana v Klimentské ulici, kde byl filmový ateliér, fotografický ateliér a střižny, v bývalém kině Roxy v Dlouhé třídě fungoval televizní ateliér. Studio mělo celkem třicet zaměstnanců. V Klimentské ulici byly vybudovány dvě nové střižny. V Lažanském paláci uvolnila Vysoká škola ekonomická místnosti v 1. patře, kam se mohla přesunout katedra obrazu. Bořivoj Zeman ovšem v únoru 1966 na svůj post rezignoval a na jeho místo nastoupil Václav Sklenář, který na FAMU absolvoval v roce 1953 obor režie. Věnoval se natáčení dokumentárních snímků a působil jako odborný asistent na katedře filmové a televizní režie. Zde se tedy dostává na post ředitele Studia FAMU a Václav Sklenář rovněž patří mezi funkcionáře z 60. let, kteří budou spadat mezi klíčové osoby FAMU i v období normalizace.

Na začátku sledovaného období 60. let zajišťovala FAMU studium čtyř oborů. Důkazem výrazného rozvoje FAMU je skutečnost, že v akademickém roce 1965–1966 bylo již osm oborů: dramaturgie, režie, obraz, dokumentární tvorba, stříhová skladba, produkce, filmová a televizní věda, umělecká fotografie (dříve jako specializace v rámci oboru filmový a televizní obraz). Dramaturgii a dokumentární tvorbu bylo možné studovat v denním i dálkovém studiu, u produkce a stříhové skladby existovalo vedle denního studia také studium externí. Obor filmové a televizní vědy bylo možné studovat pouze v dálkovém studiu. Externí studium probíhalo na základě individuálního studijního plánu, zatímco dálkové studium zajišťovalo pro posluchače společnou výuku. Denní studium bylo čtyřleté nebo pětileté (režie, filmový a televizní obraz — kamera), dálkové bylo pětileté. Vedle toho

25) Zápisy kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1964–1965. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 7.

fakulta organizovala formou kurzů mimořádné studium pro zaměstnance Československého filmu a Československé televize, což byly kurzy pro zvukaře, asistenty kamery a skriptky, kteří na konci dostali vysvědčení o absolvování kurzu. Již dříve zmíněná záležitost vojenské základní služby byla ošetřena v podmínkách přijímacího řízení, dle nichž měla být u denního studia dávana přednost uchazečům, kteří absolvovali vojenskou prezenční službu nebo jednoletou až dvouletou praxi v jakémkoliv zaměstnání. U dálkového a externího studia byla také podmínka, že se mohou hlásit pouze uchazeči s absolvovanou vojnou nebo nevojáci. U těchto druhů studia byli také preferováni uchazeči, kteří se hlásili z Československého filmu a Československé televize.²⁶⁾

Systém výuky lze přiblížit na katedře filmového a televizního obrazu, kde bylo možné absolvovat pětileté studium se zaměřením na filmového kameramana, stejně tak pětileté studium se zaměřením na televizního kameramana a čtyřleté studium se zaměřením na uměleckého fotografa. První ročník měla všechna zaměření shodný, studenti umělecké fotografie navštěvovali od 2. ročníku samostatné přednášky a semináře. Zaměření na filmovou a na televizní kameru měla i v dalších ročnících shodné přednášky, ale odlišovala se ve 3. a 4. ročníku ve cvičeních.

Zajímavé může být i podívat se na příkladu této katedry na obsah přijímacích zkoušek. Každý uchazeč musel předložit soubor 20 fotografií, pokud se dostal do 2. kola, tak odevzdal komisi ukázky kreseb, literární práce, filmy. Druhé kolo mělo ústní podobu a uchazeč byl tázán na odborné znalosti i kulturní rozhled. Případně se ještě mohlo konat i třetí kolo. Podmínkami pro přijímací řízení byly maturita a kreslířská zručnost. Pozoruhodné je, že v podmínkách přijímacího řízení nalezneme i znalost alespoň jednoho západního jazyka, přičemž je uvedeno, že vzhledem k odborné literatuře je zvláště výhodná kombinace znalosti ruštiny, němčiny a angličtiny.²⁷⁾ Při sledování projednávání studijních záležitostí na zasedáních vedení FAMU můžeme sledovat, že škola kladla dost velký důraz na výuku cizích jazyků. Někteří studenti se například dostávali do velkých problémů, že neměli splněné zkoušky a zápočty z angličtiny.

Katedra filmového a televizního obrazu také stanovovala, že kdo chce na ní studovat, tak po přijetí bude muset do svého studia investovat. Každý student 1. ročníku byl povinen opatřit si vlastní fotografický přístroj na kinofilm (nejlépe jednookou zrcadlovku), luxmetr a čistící soupravu ke kameře. U posluchačů umělecké fotografie se předpokládalo bohatší vlastní fotografické vybavení, protože škola bude půjčovat fotografický přístroj jen ve zdůvodněných případech, a to nejdéle na dobu jednoho roku.²⁸⁾

V tomto akademickém roce studovalo na FAMU 191 posluchačů denní studium, 74 dálkové a 23 externí studium. K tomu 59 zájemců navštěvovalo kurzy mimořádného studia. V porovnání s počátkem 60. let je zřejmé, že na FAMU skutečně výrazně vzrostl počet studentů, když v akademickém roce 1961–1962 jich bylo celkově 171, zatímco nyní škola měla 288 studentů, což jistě zvyšovalo nároky na pedagogy, ale i na využívání učeben a zajišťování školních prací ve Studiu FAMU.

26) *Akademie múzických umění v Praze. Informace o organizaci a studiu*. Praha: AMU ve Státním pedagogickém nakladatelství 1966, s. 115–121.

27) J. Š m o k, c. d., s. 10–11.

28) Tamtéž, s. 12.

Studio FAMU v roce 1966 již bylo na úrovni, kdy provozovalo filmový ateliér a televizní ateliér, celkově mělo k dispozici 50 kamer (z nich 4 ateliérové zvukové), lampový park v rozsahu celkem 250 kW, 2 promítací síně, střižny, kamerové a zvukové oddělení. Roční spotřeba negativu 35mm filmu představovala cca 90 000 metrů a u 16mm filmu cca 10 000 metrů. Studio ročně produkovalo cca 300 filmových cvičení (z toho cca 50 ozvučených filmů krátké a střední metráže).²⁹⁾

Podíváme-li se na počty přijímaných studentů, stále platí, že FAMU byla vysoce výběrová škola, protože počet studentů byl v každém ročníku velmi nízký. Konkrétně při přijímacím řízení v tomto akademickém roce bylo přijato šest posluchačů na denní studium režie (z toho dva zahraniční samoplátci a jeden Ind jako mimořádný posluchač), čtyři uchazeči na denní a dva na dálkové studium oboru dramaturgie. Ke studiu střihu byl přijat jen jeden uchazeč na denní a jeden na externí studium. U oboru filmový a televizní obraz se začala rozlišovat specializace v denním studiu, takže byli přijati čtyři uchazeči na filmový obraz, pět na televizní obraz, šest uchazečů na fotografii a jeden na techniku. Dokumentární tvorba přijala sedm uchazečů na denní a deset na dálkové studium, produkce devět uchazečů na denní a jedenáct na externí a pět uchazečů mělo nastoupit na dálkové studium filmové a televizní vědy. Mezi přijatými bylo šest cizinců.

V akademickém roce 1965–1966 bylo na FAMU také diskutováno studium zahraničních zájemců. FAMU požadovala, aby školné platili i studenti ze socialistických zemí. Umělecká rada podpořila názor vedení FAMU, že školné mají platit všichni. Pouze u zemí, s nimiž byly kulturní dohody o výměně studentů, se uvažovalo o snížení či prominutí školného. Konkrétně na oboru režie bylo školné 500 dolarů ročně, na dokumentární tvorbě a obrazu 400 dolarů ročně a na dalších oborech 200 dolarů ročně.

Ján Šmok publikoval v časopisu *Film a doba* článek, v němž se zabýval uplatněním absolventů. Při 20. výročí školy udělal statistiku, podle níž všech 91 absolventů oboru obraz zůstalo u filmu — Kachyňa, Jasný a Jireš jako režiséři, 11 absolventů jsou kameramani hraného filmu, 15 jako kameramani ostatních filmových forem, 8 pracuje jako asistent u filmu, 25 v televizi, 13 má také přiměřené uplatnění v oboru (technici, trikoví specialisté), 12 cizinců je dále u filmu a 4 absolventi jsou na vojně. Současně ale udělal statistiku celkově pro filmové a televizní kameramany a vyšlo mu, že z míst, která by měla být obsazena v Československu absolventy FAMU, tak je ovšem obsazeno jen 10 %. Ze všech televizních kameramanů v Československé televizi jich je pouze 16 % z FAMU. Podle Šmoka byl po roce 1945 velký nedostatek kameramanů, tak přišla do oboru řada lidí bez vzdělání a praxe asistenta. Televize nabírala řadu původně amatérských filmařů. Počet absolventů byl nižší než potřeby praxe. Viděl ale vinu na straně FAMU, že nikdy neprovedla skutečně hlubší rozbor situace. Směrná čísla přijímaných byla určována nadřízeným úřadem bez ohledu na potřeby praxe. Navrhoval zastavit přijímání do Čs. filmu a Čs. televize lidí bez patřičného vzdělání. Málo absolventů bylo také motivováno odejít mimo Prahu. Škola měla vytvořit podmínky, aby si vzdělání mohli doplnit lidé z praxe formou studia pro zaměstnance. Současně ale přiznával, že začíná být problém vybrat u přijímacích zkoušek 5–10 nadprůměrně talentovaných uchazečů.³⁰⁾

29) Tamtéž, s. 15.

30) Ján Š m o k, Kameramanská profese. *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 112–114.

V akademickém roce byl také dost podstatný konflikt mezi FAMU a bratislavskou Vysokou školou múzických umění. Na ní v roce 1963 vznikla na katedře dramaturgie, režie a scénického výtvarnictví subkatedra filmové a televizní dramaturgie a scenáristiky. Do té doby se realizoval v Bratislavě jen krátký pokus v ateliérech na Kolibě o doplnění odborného vzdělání pracovníků různých profesí pro filmové štáby. Na začátku 60. let absolvovalo 12 pracovníků Večerní školu filmové tvorby, ale toto profesní vzdělávání zase rychle zaniklo. Nyní tedy nastala fáze vysokoškolského filmového vzdělávání. V roce 1965 se subkatedra osamostatnila, stala se normálně fungující katedrou a měla zajišťovat studium oboru filmové a televizní dramaturgie.³¹⁾ Vedoucí bratislavské katedry Ján Kalina oslovil FAMU s návrhem, že studenti by jezdili do Prahy na stáže a studenti FAMU by točili scénáře posluchačů z VŠMU. FAMU se dost důrazně ozvala s protestem, v němž dala jasně najevo, že je proti možnému narušení jejího výjimečného postavení, kdy byla jedinou filmovou školou v zemi. Podle vedení FAMU nebudou mít v Bratislavě zkušené pedagogy a ani nebude existovat trvalá potřeba nových dramaturgů a scenáristů. Stačilo by, pokud by VŠMU rozšířila svoji filmovou a televizní specializaci na oboru divadelní dramaturgie. Když k tomu VŠMU přistoupí, tak FAMU pedagogicky pomůže. Jestliže ale VŠMU otevře samostatný obor, bude podle vedení FAMU vznikat postupně malá slovenská filmová a televizní škola se všemi obory, což je neúnosné z hlediska dnešních i budoucích potřeb pro uplatnění absolventů. FAMU byla proto zásadně proti. Nabízela Slovákům, že když neotevřou samostatný obor na VŠMU, budou ještě na FAMU přijaty dodatečně přihlášky Slováků do přijímacího řízení a škola bude uvažovat o spolupráci se slovenskými dramaturgy a scenáristy.³²⁾ Obor filmové a televizní dramaturgie byl i přes protesty FAMU ovšem na VŠMU otevřen a v roce 1969 byli v rámci studia při zaměstnání jeho prvními absolventy Milan Kotrbanec a Eva Štefankovičová. Do akademického roku 1974/1975 realizovala VŠMU pouze studium jednoho filmového oboru, až poté škola otevřela i studium oborů režie, kamera, divadelní a filmová věda. Administrativně stále patřily pod Divadelní fakultu VŠMU. Samostatná filmová fakulta vznikla na VŠMU až v roce 1990.³³⁾

Opět se vracela diskuse o nedostatečné teoretické výuce na FAMU, kdy nevznikaly teoretické práce, existoval nedostatek překladů zahraniční odborné literatury a jasně dominoval důraz na praktickou výuku, což ale Umělecká rada FAMU viděla jako značně nevyhovující pro úroveň studia.

Pro fungování vysokých škol v Československu bylo důležité, že od 1. května 1966 platil nový vysokoškolský zákon, který ukazoval určitou liberalizaci vysokoškolského studia. Nahradil vysokoškolský zákon z roku 1950 a jeho novelu z roku 1956, k novému zákonu patřily prováděcí předpisy. Účast na přednáškách přestala být povinná. Pro neprospěch bylo možné studenta vyloučit až na konci akademického roku. Student měl právo dělat zkoušky až do 30. září, pokud dvě zkoušky neabsolvoval, tak mohl být podmíněně zapsán do dalšího ročníku. Státní výbor pro vysoké školy ztratil řídicí funkci a nyní byl svými pravomocemi skutečně definován pouze jako poradní orgán ministra školství. Nový zákon také stanovoval, že vědecké a umělecké rady vysokých škol budou volit rektory, prorekto-

31) Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Osveta 1997, s. 250.

32) Zápisy kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1965–1966. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 7.

33) V. Macek – J. Paštéková, c. d., s. 250.

ry, děkany a proděkany na tříleté funkční období. Rektora jmenoval prezident, prorektory a děkany ministr a proděkany rektor.³⁴⁾

Na FAMU proběhla volba vedení na zasedání Umělecké rady FAMU dne 20. června 1966. UR zvolila Julia Kalaše novým děkanem FAMU, Františka Daniela proděkanem pro pedagogické záležitosti a Oldřicha Železného proděkanem pro studijní záležitosti.³⁵⁾

Zvolení Kalaše (ročník 1902) děkanem bylo návratem ke generaci narozené v prvním desetiletí 20. století, do níž patřili jeho předchůdci František A. Dvořák a Miloš V. Kratochvíl, zatímco Pilný náležel ke generaci prvních absolventů FAMU. Kalaš od roku 1931 skládal hudbu pro české hrané filmy, byl skladatelem i vážné hudby a značné popularity dosáhl za první republiky při vystoupení s oblíbeným pěveckým souborem Kocourkovští učitelé. Po 2. světové válce se angažoval i politicky. V červnu 1945 se stal předsedou odborové organizace pracovníků filmové výroby a následně po sloučení odborových organizací filmových profesí předsedou Svazu filmových pracovníků, který se pak transformoval ve 22. svaz zaměstnanců umělecké a kulturní služby ROH, jehož byl do roku 1947 předsedou. V květnu 1945 vstoupil do sociální demokracie a po jejím sloučení s KSČ se v roce 1948 stal členem KSČ. V únoru 1948 pracoval v akčním výboru AMU.

Od roku 1947 pedagogicky působil na filmovém odboru AMU. V následujícím roce byl jmenován profesorem AMU. V akademickém roce 1949–1950 zastával funkci děkana FAMU a poté do roku 1957 proděkana školy. Skládal symfonickou hudbu, psal skripta, připravoval hudbu pro filmy a v roce 1965 byl jmenován zasloužilým umělcem. Kalaš tedy již byl zkušeným a politicky prověřeným akademickým funkcionářem při jmenování v červnu 1966 do funkce děkana FAMU.³⁶⁾

František Daniel naopak patřil k mladší generaci zaměstnanců FAMU (ročník 1926), vystudoval obor dramaturgie na Všesvazovém institutu filmové tvorby (VGIK) v Moskvě a po absolvování v roce 1954 nastoupil do literárně-dramatického vysílání Československé televize. Od roku 1956 působil na katedře dramaturgie FAMU, kde se s Milošem V. Kratochvílem věnoval teorii dramaturgie. Psal scénáře, odborné publikace, režíroval dva hrané filmy. Politicky se angažoval v základní organizaci KSČ na FAMU.³⁷⁾

Akademický rok 1966–1967

Julius Kalaš byl zvolen děkanem FAMU, ale fakticky ze zdravotních důvodů funkci vůbec nevykonával. Za celý akademický rok se ani jednou nezúčastnil zasedání Umělecké rady AMU, kolegia děkana vedl jen na začátku akademického roku. Fakultu tedy řídili proděkani Daniel a Železný. Julius Kalaš zemřel 12. května 1967. Logicky byl na post děkana na-

34) P. Urbášek – J. Pulec, c. d., s. 278–281.

35) Zápisy kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1965–1966. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 7.

36) Životopis Julia Kalaše, nedatováno. Archiv AMU, f. FAMU, k. 11.

V poválečném období napsal Julius Kalaš hudbu například k filmům 13. REVÍR (Martin Frič, 1946), MUŽI BEZ KŘÍDEL (František Čáp, 1946), PYTLÁKOVA SCHOVANKA (Martin Frič, 1949), VZBOUŘENÍ NA VSI (Josef Mach, 1949), CÍSAŘŮV PEKAŘ — PEKAŘŮV CÍSAŘ (Martin Frič, 1951).

37) František Daniel (1926–1996) se podílel na scénářích filmů ZÁŘIJOVÉ NOCI (1957, Vojtěch Jasný), KAM ČERT NEMŮŽE (1959, Zdeněk Podskalský), režíroval snímky HLEDÁ SE TÁTA (1961) a LETOS V ZÁŘÍ (1962).

vržen František Daniel a Umělecká rada FAMU jej zvolila děkanem FAMU na svém zasedání v červnu 1967. Proděkanem pro pedagogické záležitosti jmenovala Ludvíka Barana (ročník 1920), který rovněž patří mezi osobnosti, jež utvářely podobu FAMU několik desítek let. V prvních letech existence školy byl žákem Karla Plicky a studoval kameru. Po absolvování v roce 1951 se stal tajemníkem katedry filmového obrazu, v této funkci působil do roku 1958. V 60. letech přešel na katedru dokumentární tvorby. V roce 1966 se na FAMU habilitoval jako docent pro obor dokumentární tvorby, vyučoval, připravoval fotografické publikace, psal vysokoškolská skripta, jako režisér a kameraman natáčel dokumentární filmy, působil také v Československé televizi v redakci vysílání pro děti a mládež. V letech 1956–1959 byl na FAMU předsedou základní organizace Svazarmu, v 60. letech pracoval jako funkcionář celozávodního výboru KSČ na AMU. Angažoval se také v závodní organizaci KSČ na FAMU. V letech 1966–1967 působil jako člen výboru Odborové rady zaměstnanců ve školství a kultuře.³⁸⁾

V akademickém roce byla diskutována otázka perspektivy uplatnění posluchačů v Československém filmu a Československé televizi, kdy obě instituce neměly místa pro všechny absolventy FAMU. Komplikovaná byla zvláště situace mladých absolventů oboru dramaturgie, pro které nebyla volná pracovní místa.

Ze zápisů kolegia děkana a Umělecké rady FAMU je zřejmá dost velká nespokojenost s chováním studentů. Podle dokumentů byla na fakultě značná nekázeň studentů, velmi dlouho trvalo natáčení jejich školních cvičení, nedodržovali termíny, plýtvali materiálem. Zaměstnanci Studia FAMU si stěžovali, že studenti nedodržují rozpis hodin v ateliérech a ve střižnách. Dochází pak ke konfliktům mezi studenty a zaměstnanci, které musí řešit vedení školy. Profesor Linhart si stěžoval, že studenti ruší při projekcích archivních filmů. Řada studentů na tyto projekce vůbec nechodí, i když mají projekce ve studijních plánech. Studenti velmi málo čtou teoretické knihy. Vedení školy si stěžovalo, že na škole je jen velmi slabá činnost Československého svazu mládeže, funkcionáři ČSM jsou pasivní, nedaří se ani vytvořit studentský klub.³⁹⁾

Akademický rok 1967–1968

Pražská FAMU rozšiřovala v tomto akademickém roce vzhledem k proměnám politické situace kontakty se zahraničím. Na děkanát byla dokonce přijata nová administrativní pracovnice, která měla zajišťovat kontakty se zahraničím. Ze zápisů kolegia děkana je zřejmé, že FAMU se velmi intenzivně zajímala v této době o možnost realizovat studium, za nějž by studenti platili. FAMU byla školou s velmi dobrým jménem v zahraničí a měli o ni zájem mladí lidé z Velké Británie, Spolkové republiky Německo, Švédska, Finska, Dánska, Belgie a dalších zemí. Vedení školy připravilo koncepci dvou krátkodobých typů studia. První by bylo dvouměsíční, při němž by posluchač netočil praktická cvičení. Druhý typ měl být v délce 4–6 měsíců a v jeho rámci by posluchač natočil jeden krátký film, přičemž

38) Podklady k jmenovacímu řízení Ludvíka Barana. Archiv AMU, f. FAMU, k. 96.

39) Záписы kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1966–1967. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 7.

posluchači by platili výrobní náklady. V dubnu 1968 vedení FAMU jednalo s oddělením zahraničních styků ministerstva školství. Školné měli platit všichni zahraniční posluchači, kteří by studovali na vlastní náklady nebo na základě vládního stipendia své země. U studentů ze socialistických zemí včetně Jugoslávie bylo možné školné odpustit. Posluchači mohli bydlet na koleji v Hradební ulici, ovšem museli platit kolejné, které nebylo součástí školného. Jiná situace měla být u finských posluchačů, kteří by studovali na základě mezinárodní dohody, jejich studium bude placeno ministerstvem školství.

Podle dostupných údajů bylo ke studiu přijato 14 zahraničních posluchačů, kteří měli studovat na vlastní náklady nebo na základě stipendia svých zemí (režie 4, obraz 5, dokument 4 a produkce 1). V tomto směru je bohužel nutné konstatovat, že v dokumentech Archivu AMU není příliš informací o studiu zahraničních posluchačů na FAMU v 60. letech. Zmínky o jejich studiu jsou v zápisech kolegia děkana, když byla projednávána nějaká studijní žádost zahraničního studenta. Jsou zde materiály o státních závěrečných zkouškách a promócích, ale absentují prameny k ekonomickým záležitostem studia zahraničních posluchačů, případně podrobné dokumenty o jednání s ministerstvy školství a zahraničních věcí o pobytu cizinců na FAMU. Proto nelze ani přesněji konkretizovat například administrativní záležitosti studia posluchačů z Jugoslávie a Polska.

Vedení školy připravilo na jaře 1968 akční program FAMU, který měl pro příští léta vymezit řešení otázek technického vybavení školy, využití filmů pro distribuci, zahraniční praxe, uplatnění absolventů, vztahu k FITESu. Ovšem ve fondu FAMU v Archivu AMU není tento dokument dochován, takže nelze konkretizovat jeho přesné znění.

Škola se stále potýkala s prostorovými problémy. Vedení FAMU jednalo s pražským primátorem, zda by fakulta mohla dostat k užívání kino Klub, kde by vznikly nové prostory pro natáčení školních cvičení. Vypjatá byla situace v Lažanském paláci. Podle zápisu z kolegia děkana 28. května 1968 byly ve 3. patře místnosti dosud neoprávněně využívané Fakultou osvěty a novinářství obsazeny prof. Tröstrem z DAMU. Situace byla vyhrocená, protože v zápisu se objevuje, že pokud tyto místnosti nebudou do konce roku 1968 předány FAMU, podají všichni funkcionáři školy demisi, což ale nenastalo.

Přetrvávaly také komplikované vztahy s Československou televizí. Vedení FAMU se obracelo na pracovníky televize s dotazy, jak by se specifika televize měla projevit ve studijních plánech, aby absolventi FAMU byli dobře připraveni na práci v televizi. Československá televize nesplnila slib, že poskytne Studiu FAMU funkční televizní techniku. Vedení školy tak muselo investovat do vybavení televizního studia 250.000 korun a Studio FAMU získalo televizní technologii superortikonových snímačů a televizní vysílač.

Došlo také k prodloužení doby studia u dalších oborů, takže pětileté bylo nyní na FAMU studium režie, obrazu, dokumentární tvorby, dramaturgie a střihu. Katedra filmové a televizní vědy navrhla změnu svého názvu na katedru filmové a televizní teorie, přičemž se ale počítalo s tím, že část katedry by začala fungovat v rámci Filosofické fakulty UK. Podle dokumentů ale nefungovala příliš dobře komunikace fakult ohledně této záležitosti. Katedra také chtěla, aby měla vedle dálkového i denní studium.

V akademickém roce 1968–1969 probíhalo jmenovací řízení prof. Jána Šmoka, při němž Umělecká rada zdůraznila, že je to poprvé, kdy se absolvent FAMU stane přímo na škole profesorem. Proto byli požádáni zakladatelé školy A. M. Brousil, Jaroslav Bouček a Karel Plicka, aby se tohoto jmenovacího řízení zúčastnili. Ján Šmok byl schválen profe-

sorem filmového a televizního obrazu. Jmenovací řízení absolvovali i A. F. Šulc, Elmar Klos a František Daniel.

Absolventi dramaturgie Jiří Horák a Miloslav Vydra napsali stížnost ministrovi školství, že nemohou najít po absolvování školy uplatnění, byli odmítnuti v Čs. filmu i Československé televizi, kde přitom na pozici scenáristů a dramaturgů působí lidé, kteří nemají vzdělání z FAMU. Vznášeli otázku, zda má tedy studijní obor vůbec existovat, když absolventi nemají místo. Horák dokonce na protest ministerstvu vrátil diplom. Vedení fakulty pak přijalo opatření, podle něž studijní oddělení bude před začátkem akademického roku upozorňovat studenty, že na fakultě neexistuje umisťovací řízení, kdy by škola zajišťovala absolventům pracovní místa.⁴⁰⁾ Jiří Horák poslal 15. srpna 1968 Ladislavu Helgemu jako vedoucímu tajemníkovi Filmového a televizního svazu memorandum, v němž podrobně popsal problémy několika absolventů FAMU s pracovním uplatněním. Horák zde na šesti stranách objasňoval složitou situaci absolventů filmové dramaturgie, kteří nemohou v rámci Filmového studia Barrandov získat pracovní místo, jsou odmítáni, nejsou přijímány jejich náměty a scénáře.⁴¹⁾

Akademický rok 1968–1969

Diskuse o uplatnění posluchačů probíhala i v dalším akademickém roce. Studentské organizace na AMU začaly vydávat v roce 1969 čtrnáctideník *Informace*. Jak bylo uvedeno v 1. čísle, tak podnět k vydávání představovalo rozhodnutí rektora AMU Brousila, že škola dá finance k výrobě tiskovin v rozmnožovně Čs. filmu. Šéfredaktorem se stal Jan Dvořák a první číslo vyšlo po smrti Jana Palacha. Redakce se zeptala Aloise Poledňáka, ústředního ředitele Čs. filmu, kolik absolventů může podnik přijmout v letech 1969 a 1970. Poledňák uvedl počet 9 absolventů v roce 1969: 2 režie pro Filmové studio Barrandov, 6 produkce (3 FSB, 2 Krátký film, 1 Ústřední půjčovna filmů), 1 dramaturgie pro ÚPF a v roce 1970 celkem 8 absolventů: 1 režie pro FSB, 5 produkce (3 FSB, 2 KF), 2 kamera (1 FSB a 1 KF).⁴²⁾

V následujícím čísle odpověděl na stejnou otázku Jaroslav Kotouč, vedoucí personálního odboru ČST, který ale uvedl, že čísla se týkají pracovních míst obsazovaných konkurzem, takže se na ně mohou přihlásit i jiní lidé než absolventi FAMU. Televize chtěla přijmout v roce 1969 pro svá studia 2 režiséry, 5 scenáristů a dramaturgů, 2 kameramany a 4 produkční. V roce 1970 hodlala nově zaměstnat 6 režisérů, 6 dramaturgů a scenáristů, 11 kameramanů a 4 produkční. Čísla ČST vycházela z faktu, že připravovala zahájení II. televizního programu, což znamenalo zvýšení objemu natáčené produkce.⁴³⁾

Z těchto čísel vidíme ovšem poněkud paradoxní situaci, kdy FAMU měla mezinárodně velmi dobrou pověst jako filmová škola. Snímky jejích studentů získávaly ceny na za-

40) Zápisy kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1967–1968. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 8.

41) Memorandum Jiřího Horáka zaslané Ladislavu Helgemu 15. srpna 1968. Slovenský národný archív Bratislava, f. Zväz filmových a televíznych umelcov 1959–1970, k. 14.

42) Alois Poledňák, Uplatnění absolventů. *Informace* 1, 1969, č. 1, s. 15–16.

43) Jaroslav Kotouč, Odpověď Čs. televize. *Informace* 1, 1969, č. 2, s. 15.

hraničních festivalech, ovšem větší možnosti uplatnění byly v oblasti Československé televize. Získat místo u Čs. filmu bylo opravdu značně složité. Pokud si mladí scenáristé stěžovali, že je takřka nemožné získat po absolvování místo u Čs. filmu, tak Poledňákova odpověď tuto situaci potvrzovala. Čs. film měl nejvíce zájem o produkční, již výrazně méně o režiséry a kameramany a zcela minimálně o scenáristy.

Probíhala jednání s dr. Kalinou z bratislavské VŠMU, který se vrátil k možnostem spolupráce FAMU a VŠMU. Na začátku roku 1969 přijel s návrhem, že slovenské ministerstvo školství by bylo ochotno se finančně podílet na financování studia slovenských posluchačů, ale z dokumentů není zřejmý výsledek jednání. Vedení školy jednalo o spolupráci s Čs. armádním filmem.

Z dokumentů v Archivu AMU nelze příliš zjistit atmosféru mezi studenty v tomto akademickém roce. Je zde pouze informace, že stávka studentů proběhla od 18. listopadu do 12 hodin dne 21. listopadu 1968. Jinak ovšem z dokumentů nelze přesněji stanovit, jak se atmosféra roku 1968 na FAMU projevila. Nejsou zde informace o nějakých peticích, prohlášeních, studentských aktivitách.

Stále probíhala jednání o převedení filmové vědy na FF UK, ovšem bez televizní vědy, která by zůstala na FAMU. K tomu existoval ale návrh Umělecké rady, aby na FF UK byly zahrnuty i televizní předměty, které by mohli vyučovat pedagogové z FAMU.

V akademickém roce vykonávala svoji činnost rehabilitační komise FAMU, jejímiž členy byli Milan Kundera, Vladimír Volf a Luboš Hering. Komise projednávala podněty, které se týkaly let 1948–1968. Svoji závěrečnou zprávu dokončila 8. dubna 1969. Studenti Miroslav Potůček a Josef Hikl byli podle komise oprávněně vyloučeni ze studia kvůli prospěchu. U studenta Vladimíra Kafky komise uznala, že v roce 1959 existoval v jeho kádrovém materiálu posudek, který byl jedním z důvodů jeho vyloučení. Posudek nesprávně hodnotil původ a politické smýšlení Kafky a jeho otce. Komise navrhla vrátit Kafkovi studentský index, ale není zřejmé, že by se ke studiu vrátil.

Anna Holá se odvolala proti přeražení z pedagogických do nepedagogických pracovníků v roce 1958 v důsledku politických prověrek, čímž byla finančně poškozena. Komise uznala oprávněnost její stížnosti a mělo se k tomuto přihlédnout při stanovování jejího důchodu.

Komise se zabývala neuskutečněním habilitačního řízení Jana Kučery v roce 1963, kdy habilitaci zamítl Státní výbor pro vysoké školy. Děkan Daniel nyní zjišťoval okolnosti zamítnutí habilitace a uvedl, z dokumentů na ministerstvu bylo podle jeho zjištění zřejmé, že zamítnutí habilitace bylo neoprávněné. Proto také Umělecká rada FAMU upustila u Kučery v březnu 1968 od habilitační přednášky a rovnou hlasovala o jeho habilitaci. Rehabilitační komise navrhla Kučeru zařadit do nejvyšší platové kategorie docentů a vedení školy by mělo dát v brzké době návrh na Kučerovu profesuru. Komise také ve zprávě uvedla rozhodnutí rehabilitační komise Filmového a televizního svazu, že Jan Kučera byl v březnu 1948 neprávem zbaven funkce šéfredaktora Zpravodajského filmu.

Poslední záležitostí byl odchod kunsthistorika dr. Františka Dvořáka z FAMU v roce 1958, který zde působil jako externí pedagog. Komise potvrdila, že pro akademický rok 1958/1959 mu nebyla obnovena externí spolupráce z politických důvodů, když organizoval výstavy skupiny Máj a Františka Tichého. Komise vyzvala fakultu k obnovení externí spolupráce. Z dostupných dokumentů ovšem nevyplývá, že by se rehabilitační komise za-

bývala jakoukoliv záležitostí z roku 1948, což je zvláštní, ale v závěrečné zprávě komise jsou uvedeny jen výše zmíněné případy.⁴⁴⁾

Předsednictvo Filmového a televizního svazu schválilo 17. prosince 1968 ustavení Sdružení absolventů FAMU, které mělo fungovat při FITESu. Již v únoru 1969 je v návrhu stanov uveden název Jednota absolventů FAMU, kdy v patnáctičlenném přípravném výboru byli například Ján Šmok, Jaromír Kallista, Petr Dias, Radim Cvrček, Ivan Šlapeta, Jiří Macák. Podle návrhu stanov mělo jít o organizaci absolventů denního studia FAMU. V rámci své činnosti se měla zasazovat o uplatnění odborné kvalifikace absolventů, o prohlubování této kvalifikace, zajišťování stipendií i pomoc při řešení sociálně a pracovně právních problémů členů. Pro absolventy scenáristiky a dramaturgie chtěla Jednota zajišťovat půlroční až roční praxe na Barrandově a v Československé televizi. Měla v plánu se také zasazovat o vypisování scenáristických soutěží pro mladé scenáristy. Jednota chtěla spolupracovat s československými i zahraničními institucemi. Členem Jednoty se měl stát každý absolvent po podání přihlášky. Finanční hospodaření mělo být napojeno na rozpočet FITESu.⁴⁵⁾ Ovšem nastupující normalizační režim se zasadil o likvidaci FITESu již na začátku roku 1970, čímž také skončil prostor pro aktivity Jednoty absolventů FAMU.

Zde jsme se dostali k již samému začátku normalizace, pokud jej budeme počítat od zvolení Gustáva Husáka prvním tajemníkem ÚV KSČ v dubnu 1969. Děkan František Daniel v březnu 1969 oznámil Umělecké radě FAMU, že chce na jeden rok odjet do USA na studijní pobyt, a proto nebude moci vykonávat svoji funkci. Umělecká rada nejdříve projednávala 1. dubna návrh jmenovat profesora Otakara Vávru za FAMU prorektorem AMU. Dále schválila, aby se Ilja Bojanovský z katedry filmového a televizního obrazu stal novým proděkanem pro studijní záležitosti a Miloš Schmiedberger z katedry produkce proděkanem se zodpovědností za fungování Studia FAMU, přičemž Ludvík Baran zůstane proděkanem pro pedagogické záležitosti. Na zasedání kolegia děkana 23. dubna rozhodlo kolegium navrhnout hudebního skladatele Josefa Ceremugu jako zastupujícího děkana na dobu jednoho roku, kdy bude František Daniel působit v USA. Zároveň začíná nová funkcionářská etapa Bedřicha Pilného, který se stává členem kolegia děkana FAMU i členem Umělecké rady. Umělecká rada schválila návrhy a FAMU vstoupila do období normalizace.⁴⁶⁾ František Daniel odjel do USA, odkud se ale již do Prahy nevrátil a začal působit jako pedagog na amerických univerzitách. Dosavadní pověření hudebního skladatele Josefa Ceremugy se v roce 1970 změnilo ve jmenování děkanem na tříleté období. Bedřich Pilný působil na začátku normalizace v prověřkových komisích na AMU, v letech 1971–1972 byl předsedou závodního výboru KSČ na FAMU, v roce 1973 byl znovu zvolen děkanem FAMU a tuto funkci vykonával do roku 1976, kdy jej vystřídal Ilja Bojanovský.⁴⁷⁾ Zdeněk Forman byl v letech 1969–1982 ředitelem Studia FAMU. Václav Sklenář zastával v letech 1980–1990 funkci děkana FAMU.⁴⁸⁾ Je určitě námětem na další studii, jak na FAMU vypadal začátek normalizace spojený s velkými personálními změnami a jak řada

44) Rehabilitační komise FAMU 1968–1969. Archiv AMU, f. FAMU, k. 10.

45) Slovenský národný archív Bratislava, f. Zväz filmových a televíznych umelcov 1959–1970, k. 14.

46) Zápis kolegia děkana a Umělecké rady FAMU, akademický rok 1968–1969. Archiv AMU, f. FAMU, k. 4 a 8.

47) Podklady k jmenovacímu řízení Bedřicha Pilného a Zdeňka Formana. Archiv AMU, f. FAMU, k. 96 a 98.

48) AMU=DAMU+FAMU+HAMU. Praha: AMU 2006, s. 50.

funkcionářů z období 60. let působila opět ve vysokých postech na FAMU i v období normalizace.

Tato studie se zaměřila na období 60. let, přičemž se na základě archivních dokumentů snažila postihnout institucionální vývoj FAMU v tomto období. Jak je zřejmé, tak škola procházela značnými změnami, které výrazně přesáhly plány obsažené v dokumentu „Přestavba Filmové a televizní fakulty“ z roku 1960. Zvýšil se počet kateder i kabinetů a rovněž počet studovaných oborů, což bylo spojeno i se zvýšením počtu studentů. Pevnější organizační zázemí získalo Studio FAMU. Škole se také dařilo řešit svoji prostorovou situaci. Vytvářela slušné pracovní podmínky pro pedagogy i studenty. FAMU dosáhla také řady mezinárodních festivalových úspěchů a prostřednictvím absolventů se šířilo její jméno ve filmovém světě.

PhDr. Petr Bednařík, Ph.D. vystudoval na Fakultě sociálních věd UK obor mediální studia a na Filozofické fakultě UK obor filmová věda. Od roku 2001 je na FSV UK odborným asistentem. Působí na katedře mediálních studií Institutu komunikačních studií a žurnalistiky, kde se specializuje na dějiny českých médií ve 20. století.

Citované filmy:

13. revír (Martin Frič, 1946), *Císařův pekař — Pekařův císař* (Martin Frič, 1951), *Ďáblova past* (František Vlácil, 1962), *Jan Hus* (Otakar Vávra, 1954), *Jan Žižka* (Otakar Vávra, 1957), *Kam čert nemůže* (Zdeněk Podskalský, 1959), *Komediant* (Otakar Vávra, 1984), *Král Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959), *Křížová trojka* (Václav Gajer, 1948), *Muži bez křídel* (František Čáp, 1946), *Pan Habětín odchází* (Václav Gajer, 1949), *Pan Novák* (Bořivoj Zeman, 1949), *Proti všem* (Otakar Vávra, 1958), *Putování Jana Amose* (Otakar Vávra, 1983), *Pytláková schovanka* (Martin Frič, 1949), *Tenkrát o Vánocích* (Karel Kachyňa, 1958), *Veronika* (Otakar Vávra, 1985), *Ves v pohraničí* (1948, Jiří Krejčík), *Vzbouření na vsi* (Josef Mach, 1949).

Příloha:**Personální složení kateder a kabinetů FAMU v akademickém roce 1965/1966**

Katedra filmové a televizní dramaturgie: vedoucí František A. Dvořák, interní členové Miloš V. Kratochvíl, František Daniel, Milan Kundera, Ivan Osvald a Bedřich Pilný, externí členové Zdeněk Bláha, Vladimír Bor a Jaroslav Dietl.

Katedra filmové a televizní režie: vedoucí Otakar Vávra, interní zaměstnanci Karel Höger, Elmar Klos, Radovan Lukavský, Václav Wasserman, Bořivoj Zeman, Vladislav Delong, František Filip, Jiří Hanibal, Anna Karešová, Jan Matějovský, Václav Sklenář, Libuše Rejmanová, externí zaměstnanci Jaroslav Brož, Karel Kachyňa, Otakar Košťál a Evald Schorm. Ke katedře náležel kabinet filmové a televizní stříhové skladby s vedoucím Janem Kučerou a interními členy Ljulanou Lorencovou, Miroslavem Dufkem, Janou Kreslovou a externími Josefem Dobřichovským, Janem Chaloupkem a Ludvíkem Pavlíčkem.

Katedra filmového a televizního obrazu: vedoucí Ján Šmok, interní zaměstnanci Václav Hanuš, Ilja Bojanovský, Jan Kališ, Eduard Landisch, Josef Motejl, Jiří Šmíd, Zdeňka Otradovcová, Jarмила Vaculíková, externí zaměstnanci Jaroslav Franta, Jaromil Jireš, Vladimír Novotný, Jan Pacák, Břetislav Pojar, Jiří Velinger a Petr Volf. Ke katedře náležel od prosince 1965 kabinet umělecké fotografie v čele s Josefem Ehmem, pracovníci Marií Šmokovou a externími členy Ladislavem Křivánkem, Zdeňkem Rossmannem a Rudolfem Skopcem.

Katedra filmové a televizní techniky: vedoucí Jaroslav Bouček, interní zaměstnanci Oldřich Tichý a Luboš Hering, externí členové Milan Bauman, Bohumil Kröhn, Václav Novák, Zdeněk Novák, Jaroslav Pechar, Františkem Pilát a Gustav Tauš. Ke katedře náležel malý kabinet hudby a zvuku ve filmu, kde byl vedoucí Julius Kalaš a odborným asistentem Josef Ceremuga.

Katedra filmové a televizní dokumentární tvorby: vedoucí A. F. Šulc, interní zaměstnanci Ludvík Baran, Zdeněk Forman, Vladimír Kressl, Jiří Lehovec, Antonín Navrátil, Marta Pilná, Vlastimil Vávra a Hana Šmídová, externí člen Radúz Činčera.

Katedra filmové a televizní produkce: vedoucí Bohumil Šmída, interní členové Oldřich Železný, Václav Kovář, Miloš Schmiedberger, Vladimír Volf, Jan Vrabec, externí členové Ladislav Bartoň, Emil Havlín, Jaroslav Jelínek, Ladislav Kachtík, Miloš Pokorný, František Saska, Miloslav Šebek, Jiří Šebor, Přemysl Vlasák a Jan Zabilka.

Katedra filmové a televizní vědy: vedoucí Lubomír Linhart, interní členové A. M. Brousil, Valter Feldstein, Jaromír Kučera, externí členové Myrtil Frída, Ivo Pondělíček a Zdeněk Smejkal.

Zdroj: *Akademie múzických umění v Praze. Informace o organizaci a studiu*. Praha: AMU ve Státním pedagogickém nakladatelství 1966, s. 115–121.

SUMMARY

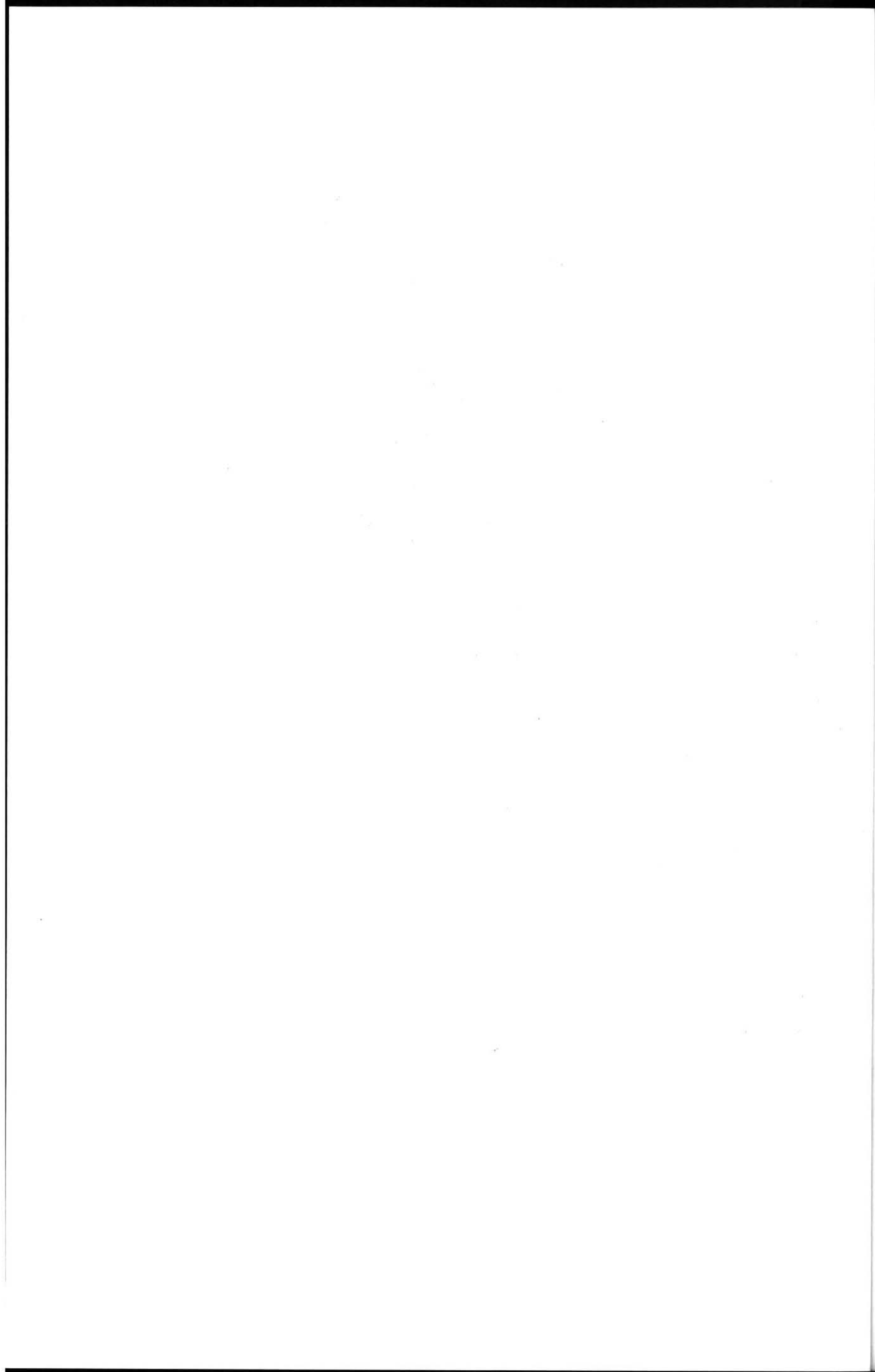
Institutional Development of FAMU in the 60s

Petr Bednařík

The presented study focuses on the institutional development of the Film and Television Faculty of the Academy of Performing Arts (FAMU) in the 1960s. It is based on archival documents from the Archive of the Academy of Performing Arts with particular attention paid to the records of meetings of the Dean's Board of Advisors and Arts Council of FAMU. Before 1960s, FAMU was preparing a proposal for a reconstruction of the institution that was supposed to initiate a new era in the development of the faculty. The project of the reconstruction was focused on a new delineation of its study programs and it fit well in the general reconstruction of university education in the Czechoslovakia of the 1960s.

During the 1960s the faculty underwent profound changes that went far beyond the original concept of reconstruction from the year 1960. The structure of the university changed significantly: the number of departments and institutes increased. The number of study programs was extended and the number of students increased. The system of administration was changing. The spatial situation of the university improved after it obtained new spaces in Lažanský palác on Smetanovo nábřeží. Studio Roxy underwent a reconstruction and functioned as a TV studio. Throughout the 1960s discussions were held about the impact of integrating film and television within one faculty on the character of instruction. Meetings were organized in which an educational cooperation with the Czechoslovak Television was discussed, as well as screenings of student films and the employment of faculty's graduates.

The entire period was permeated by major problems with the operation of the Studio FAMU related to its technical equipment and number of employees. As the number of students rose, it was becoming increasingly difficult to secure their practical training. During the period under question, FAMU experienced personal changes in management on the level of university as well as individual departments and institutes. The number of staff did not correspond to the increase in the number of students. In the second half of the 1960s more intensive discussions were held about the employment of graduates as there were probably major differences between various study programs regarding the subsequent employment of former students. FAMU was developing its international relations in the 1960s. Students were attending film festivals abroad and FAMU became an internationally recognized institution.



Lenka Krátká

Realizace orálněhistorických rozhovorů jako nedílná součást zpracování dějin AMU

Sedmdesáté výročí své existence hodlá Akademie múzických umění připomenout řadou aktivit, mezi něž patří i vydání kolektivní monografie věnované dějinám školy.¹⁾ Autorský tým se z různých důvodů rozhodl pojmout práci především jako příspěvek k institucionálním dějinám vysokého školství. Tím se ovšem odpoutal od dosavadní tradice zpracovávání dějin AMU, která se naopak koncentrovala na osudy profilových osobností z řad funkcionářů a přednášejících.²⁾ Rovinu osobních zážitků a doplnění „klasických“ pramenů o vzpomínky, zkušenosti a názory těch, kteří s AMU spojili část svého života, současně nelze zcela opomíjet, neboť může pohled na historii AMU významně obohatit.³⁾ Zaměření na jedince z nejrůznějších prostředí a vrstev společnosti umožňuje orálněhistorická metoda výzkumu. Na základě nových poznatků, které „obohacují, rozšiřují nebo korigují“ dosavadní obraz dějin, je díky ní možné usilovat o větší komplexnost a plastičnost historického příběhu a dodat dějinnému líčení jeho individuální rozměr.⁴⁾ Dějiny AMU v tomto ohledu pracují s výpověďmi předních vědeckých pracovníků, ale i administrativního a technického personálu, osob často velmi intenzivně spojených s vývojem školy i jejím „geniem loci“. Výstupem orálněhistorického výzkumu spjatého s dějinami AMU je několik desítek rozhovorů (pořízených v letech 2014–2015); výběr z těchto rozhovorů bude publikován v knižní formě, opatřen úvodní interpretační studií a stručným komentářem k procesu sběru rozhovorů.⁶⁾

1) Jedná se o publikaci mapující vývoj AMU jako důležité kulturní instituce, se zaměřením na pozici Akademie v dobovém kontextu kulturní a vysokoškolské politiky. V současné době toto syntetické dílo zpracovává tým historiků a historiček v rámci projektu Dějiny Akademie múzických umění. Publikace vyjde tiskem v roce 2016.

2) Srov. *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: AMU 1989.

3) Dějiny AMU (výzkumný projekt Akademie múzických umění v Praze).

4) Miroslav V a n ě k – Pavel M ů c k e, *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum 2015, s. 25. V této souvislosti se často používá koncept „zaldnění dějin“.

5) Přínos tohoto „rozšíření obzoru“ dokládá mj. i nedávno vydaná práce Filip M a l ý – Livia V r z a l o v á (eds.), *Služebníci vědy*. Praha: FF UK 2013, která přináší rozhovory s nepedagogickými pracovníky Filozofické fakulty UK v Praze.

6) Publikace vyjde tiskem v roce 2016.

Určitým doplněním zmiňované publikace je předkládaná studie, která nabízí detailnější analýzu praktické stránky realizace rozhovorů. Na základě reflexe konkrétních zkušeností z daného projektu tato stať odkrývá limity aplikace orální historie ve specifické profesní skupině, a přispívá tak k širší diskusi o využitelnosti metody.⁷⁾ Zároveň může sloužit jako praktická pomůcka při přípravě a realizaci podobně zaměřených projektů. Text vychází z konkrétních zkušeností autorky, která měla možnost sledovat orálněhistorickou část projektu k dějinám AMU a diskutovat konkrétní problémy s projektovým týmem, a to od úvodního metodologického workshopu pro tazatele a tazatelky z okruhu AMU až po výběr rozhovorů pro publikaci. Pozornost je věnována zejména specifikům tazatelské sítě a problematice autorizace rozhovorů. Závěr textu pak nabízí přehled vybraných témat pro interpretaci, která byla v rozhovorech zachycena a mohou být využita při zpracování přehledových dějin Akademie jako další zdroj informací.

Jedná se o témata, jež byla vybrána na základě prvotní tematické analýzy celého souboru nahrávek a přepisů, který je tvořen 55 prvními a 16 následnými rozhovory. Tato čísla zároveň představují nejviditelnější rozdíl mezi projektovým záměrem a jeho realizací. Jak ukazuje následující tabulka, v porovnání s počátečním, poměrně ambiciózním plánem byl výsledný soubor rozhovorů jen poloviční, v případě druhých rozhovorů pak byla úspěšnost realizace méně než dvacetiprocentní.

	plán	skutečnost
počet narátorů/narátorek	100	57 ⁸⁾
počet prvních rozhovorů	100	55 ⁹⁾
počet druhých rozhovorů	100	16
počet tazatelů/tazatelek	15	17

Dostupné záznamy administrátorů projektu neuvádějí, kolik bylo celkem osloveno potenciálních narátorů/narátorek. Nelze tudíž nabídnout srovnání s tematicky podobným projektem, zaměřeným na životopisná vyprávění výtvarníků a výtvarnic: zde z 54 oslovených rozhovor poskytl deset mužů a šest žen, tedy jen asi třetina (29,6 %) všech dotázaných; ostatní většinou prosbu o poskytnutí rozhovoru jednoduše nechali bez odpovědi.¹⁰⁾ Důvody odmítnutí bývají různé, od nedostatku času přes špatné zkušenosti z předchozích interakcí s médii (oslovení často nerozlišují mezi rozhovorem pro výzkumnou instituci a pro média) až po osobní averze v rámci dané profesní skupiny a nechuť vzpomí-

7) Tématu specifik vedení rozhovorů v různých profesních skupinách se věnuje například Mgr. Jiří Hlaváček z Centra orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR. Viz například jeho příspěvek na mezinárodní konferenci orální historie v polské Lodži v září 2015: „Frustrated Hopes? Practical and ethical aspects of oral history research with Czech intellectual elites“.

8) 13 z DAMU, 28 z FAMU a 16 z HAMU.

9) Ve dvou případech byly nahrány rozhovory ve dvojicích; vzhledem k této interakci se nejedná o „klasické“ orálněhistorické rozhovory, ale spíše o tematická vyprávění. Nejsou příliš využitelné pro interpretace v dalších odborných textech, ale jsou zajímavým doplněním knihy (převážně životopisných) rozhovorů.

10) Miroslav Vaněk – Lenka Krátká (eds.), *Příběhy (ne)obyčejných profesí*. Praha: Karolinum 2014.

nat.¹¹⁾ Bohužel konkrétní důvody odmítnutí v případě potenciálních narátorů/narátorek z okruhu AMU nebyly zaznamenány. Z hlediska celku (tedy konečného souboru nahrávek s pamětníky/pamětnicemi) se nejedná o podstatný údaj; detailní analýza reakcí na prosbu o poskytnutí rozhovoru by však mohla být například vodítkem k lepšímu porozumění tomu, jak lidé projekt vnímají (což je důležité při interpretaci rozhovorů samotných).

Velmi malý počet následných rozhovorů uváděný výše pak má jednoho společného jmenovatele, a to nedostatek času v nejrůznějších podobách: 1) velká pracovní vytíženost většiny narátorů a narátorek; 2) dlouhé vyjednávání o autorizaci přepisu prvního rozhovoru; 3) časová náročnost realizace dvou rozhovorů a z toho plynoucí velká zátěž pro tazatele a tazatelky.

Dostávám se tak k problematice tazatelské sítě. Ačkoli záměrem zadavatele projektu bylo využít v roli tazatelů doktorandy a doktorandky jednotlivých fakult AMU, nakonec měli studující AMU v tazatelské síti menšinové zastoupení. Inspirativní myšlenka využití znalostí studujících AMU, jakéhosi „propojení generací“ zde narazila na své praktické limity, opět především časové a kapacitní. Proto byla tazatelská síť rozšířena o tři členy projektového týmu (historici, kteří zpracovávají kolektivní monografii k dějinám AMU), pracovníci Národního filmového archivu, tři studentky Fakulty humanitních studií (obor soudobé dějiny — orální historie) a stážistku Centra orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR. Každá z těchto dvou hlavních skupin tazatelů („umělci“ vs. „historici“/„orální historici“¹²⁾) přistupovala k realizaci rozhovorů primárně podle svého profesního zaměření.

Výhodou doktorandů a doktorandek jednotlivých kateder AMU, kteří se projektu účastnili, bylo, že důvěrně znali prostředí školy — její strukturu, studijní náplň jednotlivých oborů, každodenní život na fakultách atd. S ohledem na znalost prostředí, důležitých témat či významných postav instituce pak měli velmi dobré předpoklady k tomu, najít s narátory/narátorkami „společnou řeč“, docílit atmosféru porozumění, navodit v rozhovoru důležitý pocit důvěry a v konečném důsledku získat co nejotevřenější vyprávění.

Nevýhodou těchto tazatelů byl značný hendikep ve zvládnutí metody orální historie. Základní informace získali na metodologickém workshopu, který pro ně připravili pracovníci Centra orální historie (COH) Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR. Dále měli k dispozici relevantní odbornou literaturu¹³⁾ a možnost problémy konzultovat s pracovníky COH. Ani nejdokonalejší příprava však nemohla nahradit praktickou zkušenost s vedením rozhovorů. Tu však získávali až v průběhu prvních interakcí s narátory/narátorkami.

11) Možný problém odmítnutí rozhovoru byl zmiňován při úvodním metodologickým workshopu, který ve spolupráci s Nakladatelstvím AMU uspořádali pracovníci Centra orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR 29. 1. 2014.

12) Bližší zde nerozpracovávám případy, kdy rozhovory vedli členové badatelského týmu, jejichž odbornost zahrnuje obě zmiňované polohy, tedy znalost reálií AMU i schopnost práce metodou orální historie.

13) Při reflexi metodologických otázek je ve studii využívána především publikace: M. V a n é k – P. M ü c k e, c. d. Jedná se o nejucelenější metodologický text k využívání metody orální historie dostupný v tuzemském prostředí.

Další relevantní metodologické publikace (výběrově): Michael F r i s c h (ed.), *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. New York: State University of New York Press 1990. Rob P e r k s – Alistair T h o m s o n (eds.), *The Oral History Reader*. London — New York: Routledge 2006. Donald R i t c h i e, *Doing Oral History*. New York: Twayne Publishers 2003. Paul T h o m p s o n, *The Voice of the Past: Oral History*. New York: Oxford University Press 2000. Valerie Raleigh Y o w, *Recording Oral History: A Guide for the Humanities and Social Sciences*. Walnut Creek: AltaMira Press 2005.

Jejich tazatelská práce proto často „sklouzla“ spíše ke klasickému (novinářskému) interview, s nímž mají více zkušeností. V mnoha případech tak nebyl plně využit hlavní potenciál orální historie, a to její široký tematický záběr a demokratizační charakter. Když narátoři dostanou prostor a sami vyprávění strukturují, přiřazují důležitost jednotlivým životním etapám či událostem a poskytují obraz minulosti (ale i přítomnosti) „svýma očima“, nikoli podle předem připravené osnovy či otázek toho, kdo vede rozhovor (jak tomu bývá při typickém žurnalistickém interview).¹⁴⁾ A k tomu ve zmiňovaných rozhovorech často nedocházelo.

Právě nedostatek praxe a času pro osvojení si metody vedl k tomu, že rozhovory tazatelů/tazatelek z okruhu fakult AMU jsou plné metodologických problémů. Z nich nejčastější bylo přerušování volného vyprávění narátora či narátorky dotazy na to, co zajímalo (z profesního či osobního hlediska) tazatele/tazatelku, případně na konkrétní data, jména, místa atd. Zdá se to nepodstatné, ale nevhodně položený faktografický dotaz může narátora/narátorku znejistit, zvláště pokud si nebude moci na přesný údaj vzpomenout. Takové přerušování v konečném důsledku může negativně ovlivnit atmosféru celého rozhovoru, možná i ochotu narátorů ve vyprávění pokračovat. Nakonec jde vždy o to, že je přesunuta pozornost z toho, co je důležité pro pamětníky, na téma významné pro tazatele/tazatelky (což popírá samu podstatu využívání orální historie). Pro názornost uvedu praktický příklad.

Narátorka: *Já jsem odjakživa ochotníky, zpěváky, sbory, u nás na vesnici všecko dirigovala. Bylo to pěkný, hodně lidí dělalo ochotníky, hodně lidí zpívalo, víte? Teď to snad není. Teď není takovýhle život.*

Tazatelka: *No, je toho mnohem míň. Takovýho společnýho, no, kde by lidi spolu dělali, tvořili, blbli, tak je toho míň.*

[Komentář: tazatelka reaguje velmi dobře — stručně shrne poslední narátorčiny myšlenky, vyjadřuje empatii, dává prostor narátorce ve vyprávění si odpočinout atd.]

Narátorka: *No, my jsme opravdu blbli hodně.*

[Komentář: narátorka „zrcadlí“ poslední větu tazatelky — „my jsme blbli“; navazuje na svou předchozí myšlenku, možná rozmýšlí, jak bude dál ve vyprávění pokračovat.]

Tazatelka: *A to ještě teda možná takhle přeskočím. Vy jste mluvila o tom, že jste to podnikala na vesnici, tak možná teda... původně nejste z Prahy?*

[Komentář: zde došlo k velké chybě. Místo aby byl ponechán prostor narátorce pokračovat ve vzpomínání, ať již o ochotnických aktivitách či o jiných činnostech, jež jí evokovala slova o „blbnutí“, tazatelka vnáší nové téma. Je to ona, kdo najednou strukturuje rozhovor a ukazuje, co je důležité.]

Pokud však tazatelka vnesla nové téma jako reakci na dlouhou prodlevu ve vyprávění, ve snaze pobídnout narátorku k dalším myšlenkám, je takový postup správný. Nicméně i v tomto případě by bylo vhodné rozvíjet původní téma nenávodnými otázkami (např. Jak vás to ovlivnilo? Jak na to vzpomínáte?) a dát šanci narátorce, aby ona sama dál řídila a strukturovala své vyprávění.

14) Blíže k tématu viz: M. V a n ě k – P. M ü c k e, c. d., s. 138–147.

Narátko: *Ne. Já jsem od Kolína. Velim. To je taková velká vesnice a tam jsme měli divadlo, že jo, všechno možný a sbor a dvě církve, které se mezi sebou praly.* (smích)¹⁵⁾

[Komentář: období ochotnických aktivit je pro život náratorky natolik důležité, že se nenechala „vykolejit“ přerušením tazatelky.]

U některých tazatelů/tazatelek z okruhu AMU se tak paradoxně výše zmiňovaná výhoda (dobrá orientace v tématu, v prostředí, v dané profesi) změnila v nevýhodu. Především v těch případech, kdy svými otázkami nejen přerušovali vyprávění životního příběhu, ale v podstatě změnili orálněhistorický rozhovor v odbornou diskusi či konzultaci. Tehdy byl vlastně nejvíce obohacen (informačně, emočně) ten, kdo kladl otázky, nikoli projekt, respektive poznání historie AMU a jejích složek.

Největší skupinu v druhé části tazatelské sítě tvořili studující mimo umělecké obory, detailně obeznámení s využíváním metody orální historie. Jednalo se o studentky Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy (obor orální historie — soudobé dějiny), které realizovaly rozhovory jednak v rámci terénní praxe, jednak formou externí spolupráce s Nakladatelstvím AMU (zadavatel projektu). Tato skupina si byla dobře vědoma, že pouze kvalitní rozhovor se všemi náležitostmi (podepsaný souhlas náratorky/narátky s poskytnutím osobních a citlivých údajů, protokol o rozhovoru a biogram¹⁶⁾), odevzdaný v požadovaném termínu (zkouškové období), mohl být hodnocen jako splněná studijní povinnost. Provázanost daného úkolu s hlavním předmětem studia pro ně bylo velmi silnou motivací k tomu, aby pořídily co nejlepší rozhovory.

Skutečnost, že tazatelky z Fakulty humanitních studií nedisponovaly tak hlubokými znalostmi daného oboru jako „kmenoví“ studující fakult AMU, nepředstavovala zásadní problém, který by narušil důvěrnou atmosféru rozhovoru, spíše naopak. Náratorky a náratky vnímali tyto studentky jako zástupkyně mladé generace, se zázemím vysokoškolského studia, které jsou schopné porozumět jejich životním příběhům.

Složení tazatelské sítě v tomto projektu (kombinace „insiderů“ detailně obeznámených s prostředím AMU a tazatelů odborně zdatných ve využívání metody orální historie) bylo v tuzemském prostředí unikátní. Pro podobně zaměřené projekty však nelze tento způsob složení týmu bezvýhradně doporučit, a to především kvůli silné orientaci „insiderů“ na témata, jež je profesně zajímavá. Vhodnější by v daném případě bylo spolupracovat s odborníky jako s „konzultanty“ při přípravě na následný, tematicky vedený rozhovor,¹⁷⁾ přičemž samotné rozhovory by vedli tazatelé/tazatelky, kteří důkladně ovládají metodu.

Neznamená to, že by rozhovory ve zde prezentovaném souboru byly špatné či povrchní. Naopak, díky osobnostem, které byly ochotné se o své vzpomínky podělit, je sbírka

15) Rozhovor s O. R., 8. 4. 2015. Sbírka Rozhovory, databáze AMU. Vzhledem k tomu, že nebyla ukončena fáze autorizace rozhovorů, jsou v této studii všechny ukázky z rozhovorů anonymizovány; v žádném případě to však neovlivňuje porozumění ukázkám či význam promluv.

16) K problematice vypracování protokolu o rozhovoru a jeho významu pro následnou analýzu a interpretaci viz M. V a n ě k – P. M ü c k e, c. d., s. 172–174.

17) Nejčastěji je využíván formát dvou následných rozhovorů: první je zaměřen na životní příběh náratorky/narátky, je veden velmi široce, zásahy tazatele do vyprávění jsou minimální; druhý rozhovor je konkrétnější — jednak se doplňují a rozšiřují sdělení z předchozího rozhovoru, jednak jsou kladeny tematické otázky související se zaměřením projektu tak, aby bylo možné rozhovory porovnávat. (M. V a n ě k – P. M ü c k e, c. d., s. 166–171).

rozhovorů k dějinám AMU velmi rozmanitá a zajímavá. Bohužel některé nahrávky, respektive jejich přepisy ztratily část své „autentičnosti“ či atmosféry v průběhu autorizace. Udělení souhlasu se zpracováním rozhovoru,¹⁸⁾ s možností případného zveřejnění se ukázalo jako největší úskalí všech interakcí mezi výzkumným týmem a narátory/narátorkami. I pro to, že odevzdání rozhovoru do archivu či sbírky znamená pro narátora/narátorku zpřístupnění „vlastního životního příběhu cizím osobám“.¹⁹⁾

Z hlediska právního je udělení souhlasu nezbytnou podmínkou pro další badatelskou práci, analýzu a interpretaci rozhovoru. Tento souhlas je i praktickým vyjádřením ochrany práv a zájmů těch, kdo rozhovor poskytli. Zároveň zaručuje realizaci výzkumu v souladu s platnými normami; je jasným indikátorem eticky pojatého orálněhistorického projektu. Z hlediska historiků/historiček (obecně badatelů a badatelek nejrozličnějších disciplín humanitních věd), kteří s rozhovory pracují, je informovaný souhlas důležitou součástí vyjednávání o tzv. sdílené autoritě. Obecně řečeno, vyjadřuje koncept sdílené autority proces participace „laiků“ na „vyprávění“ o historických událostech, sdílení historických zkušeností a názorů s odborníky. V širším pojetí se problematika sdílené autority týká zaznamenávání svědectví pamětníků/pamětnic, která pro své projekty a sbírky využívají muzea, galerie, paměťové či vzdělávací instituce apod.

V orální historii koncept sdílené autority zpopularizoval Michael Frisch v knize *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*.²⁰⁾ Inspirační je zejména Frischovo rozlišování mezi: 1) autoritou a zodpovědností, kterou mají historici/historičky vůči své disciplíně a vůči veřejnosti, tedy pojetí sdílené autority, jež v podstatě odpovídá klasickému vnímání historiků jako odborníků na sdílení a diseminaci historických událostí a jejich výklad (dle Frische *sharing authority*); 2) a konceptem sdílené autority (*shared authority*), jež je charakterizována spoluprací mezi historiky a pamětníky, respektive participací narátorů/narátorek na procesu interpretace a vytváření významů²¹⁾ při tvorbě výsledného produktu orálněhistorického projektu (studie, kniha, atd.).

Nesporným pozitivem interpretačního přístupu, který sdílenou autoritu zahrnuje, je demokratizace dějin, zprostředkování jiného/nového úhlu pohledu na dějinné události — optikou samotných aktérů. Otázkou zůstává způsob a míra této participace „obyčejných“ lidí na badatelských projektech, zpracovávaných profesionálním historikem, který je vázán metodologickými i etickými principy své disciplíny, a zejména vyjednávání o případné neshodě v interpretaci (To jsem přece neřekl! Takhle to nebylo!).²²⁾ Někdy má názorový rozpor původ v tom, že narátor/narátorka nedisponuje dostatečným konceptuálním

18) Souhlas se zpracováním osobních a citlivých údajů podle zákona č. 101/2000 Sb., o ochraně osobních údajů, a zákona č. 89/2012 Sb., občanského zákoníku, ve znění pozdějších předpisů.

19) M. Vaněk – P. Mücke, c. d., s. 240.

20) Michael Frisch, *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. New York: State University of New York Press 1990.

21) Michael Frisch, From a Shared Authority to the Digital Kitchen and Back. In: Bill Adair – Benjamin Filene – Laura Koloski (eds.), *Letting Go? Sharing Historical Authority in a User-Generated World*. Philadelphia: The Pew Center for Arts and Heritage 2011, s. 126–137.

22) Miroslav Vaněk, *Around the Globe. Rethinking Oral History with Its Protagonists*. Praha: Karolinum 2013, s. 37–38.

aparátem či povědomím o širším kontextu práce, respektive o badatelském přístupu k tématu. Takové „nedorozumění“ je možné poměrně snadno vysvětlit a dojít ke vzájemnému konsensu.²³⁾ Jindy případný rozpor a jeho vysvětlování přinesou historikovi/historičce skutečně nový a inspirativní pohled na danou problematiku a práci obohatí. Neznamená to však, že badatelé a badatelky musí přijmout všechny korekce a změny, které narátoři/narátorky požadují. Konečnou zodpovědnost za badatelský výstup nese autor či autorka, kteří se snaží téma nahlížet z nejrůznějších úhlů, vedeni snahou o co největší objektivitu, vázáni nejen odpovědností vůči narátorům, ale také vůči veřejnosti, disciplíně a historickému poznání.²⁴⁾

V praktické rovině je nejdůležitějším řešením možných rozporů při aplikování konceptu sdílené autority²⁵⁾ právě informovaný souhlas, podepsaný narátorem/narátorkou. V ujednáních takového souhlasu je specifikováno, k čemu nahrávka slouží, kde bude uložena, kdo k ní bude mít přístup, za jakých okolností a jak budou informace využity. Zároveň je zde nabídnut prostor pro další ujednání, respektive přání narátora/narátorky týkající se ochrany osobních dat, případně anonymizace atd.

Pokud jde o projekt dějin AMU, ve spolupráci s právníky byl vypracován dokument zajišťující souhlas narátorů/narátorek s poskytnutím osobních a citlivých údajů přímo pro potřeby daného projektu. Text souhlasu byl koncipován tak, aby vedle práv poskytovatelů rozhovorů uspokojivě odrážel také potřeby zadavatele (Nakladatelství AMU) jako subjektu, který zajišťuje vydání publikací i uložení a správu rozhovorů (ve formě nahrávek a přepisů). Formulář souhlasu, který byl narátorům/narátorkám předkládán, tak nakonec tvořil poměrně rozsáhlý text (jedna stránka hustě psaného textu; dvě normostrany), jenž komplexně ošetřuje práva obou stran a pokrývá jak potřeby legislativní, tak problematiku sdílené autority.

Na základě jiných orálněhistorických projektů odborníci z Centra orální historie Ústavu pro soudobé dějiny předjímalí, že v této podobě (množství textu, právnícký jazyk) by mohl souhlas působit na narátory/narátorky až „děsivě“, možná je dokonce odradit od podpisu takového dokumentu. Tyto obavy se nenaplnily — především proto, že podepsání informovaného souhlasu představovalo až poslední krok celého procesu autorizace,²⁶⁾ který byl nebyvale komplikovaný.

23) K problematice interpretačního konfliktu a jeho řešení viz například Katherine B o r l a n d, „That's Not What I Said": Interpretative Conflict in Oral Narrative Research. In: Robert P e r k s – Alistair T h o m s o n (eds.), *The Oral History Reader*. London — New York: Routledge 1998, s. 310–321.

24) Miroslav V a n ě k – Pavel M ů c k e, *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR — Fakulta humanitních studií UK 2011, s. 211.

25) Samozřejmě že tento postup, kdy finální výstupy (odborné stati) zpětně diskutujeme s narátory a narátorkami, jejichž rozhovory jsou v textech citovány či parafrázovány, není automaticky uplatňován ve všech projektech. V pracích, kde autoři zpracovávají soubory stovek rozhovorů, by to ani nebylo možné. Nicméně vědomá reflexe konceptu sdílené autority na straně výzkumníka/výzkumnice může přinejmenším přispět k větší citlivosti vůči etickému rozměru aplikace metody orální historie.

26) Obecně řečeno, lze odlišit dva hlavní přístupy k autorizaci rozhovoru, respektive přepisu: 1) poté, co dotčení s poskytnutím rozhovoru souhlasí, podepíše dokument informovaného souhlasu bez většího váhání a pak již sdílí svůj životní příběh, ve většině případů se o další osud rozhovoru ani přepisu nezajímají; hlavním důvodem tohoto postoje bývá důvěra v instituci, která sběr rozhovorů zajišťuje, respektive v konkrétního tazatele/tazatelku; 2) někteří narátoři/narátorky podmiňují podpis souhlasu autorizací přepisu; jsou to především lidé známí ve veřejném prostoru, lidé intelektuálních profesí atd.

První velký problém při autorizaci rozhovoru představovala skutečnost, že neupravený přepis hovorové řeči je plný výplňkových slov, nejasností, přeřeknutí, nespisovných výrazů apod. Podívejme se na krátkou ukázkou:

Ani nevím, ani ne, mně to bylo... tak nějak jsem byl... já jsem byl docela šťastnej a neměl jsem takový... nebyly takový problémy. Myslím, že ty filmy byly dobrý celkem, co jsem... nebo ty praktický, že jsem neměl v těch praktických nějaký problémy.²⁷⁾

Úryvek je z rozhovoru se vzdělaným člověkem (jedná se o osobu s nejvyšším akademickým titulem); přesto přesná transkripce mluvy působí neobratně. Je to dáno jednak specifiky mluvené řeči (nahrávka stejného úryvku zní zcela přirozeně), jednak skutečností, že narátor zároveň přemýšlí a svůj projev strukturuje vlastně v okamžiku, kdy něco vysloví. Navíc se v přepise ztratí emoce, gesta, tón řeči, které nesou další rovinu významu a „přeměňují“ těch několik vedle sebe poskládaných slov ve smysluplné vyjádření myšlenky. Podobu rozhovoru (potažmo přepisu) může ovlivňovat také nervozita, silné emoce, pokročilý věk a další charakteristiky narátorů i vnější okolnosti rozhovoru (prostředí, osoba tazatele atd.).

Z hlediska další práce s orálněhistorickým rozhovorem je však zachycení mluveného slova v co největším detailu velmi důležité. Nejrůznější „problematická“ místa bývají interpretačně významná — mohou vyjadřovat emočně vypjatou vzpomínku, váhání, přemýšlení, zda a jak na otázku odpovědět atd. Užitečné bývá sledovat frekvenci a výskyt nejasných míst či specifických výrazových prostředků (slang, citoslovce, vatová slova atd.). Z hlediska významu je velký rozdíl v tom, zda je stejná forma mluveného projevu užívána napříč celým rozhovorem, či zda je spojena jen s konkrétními tématy. Z metodologického hlediska jsou tedy přesné přepisy nenahraditelné. Nejnovější publikace zpracovávající orálněhistorické rozhovory pak ukazují, že není vhodné ani účelné publikovat tyto výpovědi v nezměněné podobě; pro tištěné výstupy jsou úryvky z rozhovorů upravovány s ohledem na to, aby vyhovovaly publikaci psaného textu, ale také s ohledem na zachování atmosféry výpovědi.²⁸⁾

Problematika interpretační práce s rozhovorem v orální historii však narátora či narátorku samozřejmě nezajímá. V případě některých profesních skupin (typicky sféra vzdělávání, medicíny, vědy, práva a v tomto případě i umění) se pak lze snadno vcítit do pocitů vzdělaného člověka, který je při autorizaci „konfrontován“ s neupravenou formou svého mluveného projevu. Není nijak překvapivé, že dotyční odmítnou „surový“ přepis autorizovat, a tím znemožní jakékoli další využití rozhovoru.

Při autorizaci rozhovorů s osobnostmi z okruhu AMU samozřejmě nebylo účelné argumentovat tím, že podobným způsobem se vyjadřují i jiní vzdělaní lidé, že se nejedná o jev podivný či dehonestující. Takové vysvětlení jednak nemá dostatečnou argumentační sílu, jednak je potřeba brát v úvahu, že lidé z uměleckého prostředí „nejsou jako všichni“ a chtějí (možná více než ostatní), aby stopa, kterou zanechají, byla bezchybná nebo přinej-

27) Rozhovor s J. M., 22. 1. 2015. Sběrka Rozhovory, databáze AMU.

28) M. Vaněk – L. Krátká (eds.), c. d., s. 17.

menším v souladu s obrazem, který o sobě na veřejnosti podávají. Stojí za zmínku, že u žádného rozhovoru jsme se po předložení přepisu nesetkali s požadavkem na smazání či nezveřejňování samotné nahrávky. Rozhovor převedený do písemné formy však musel v očích narátorů a narátorek splňovat určitý literární standard. Implicitně je takový postoj důkazem toho, jak silnou moc má psané slovo.

Problém s autorizací přepisu je možné řešit pomocí anonymizace. V případě tohoto konkrétního projektu však lidé z okruhu AMU, kteří se podělili o své životní příběhy, nechtěli zůstat v anonymitě. Chtěli se prezentovat, chtěli — když už takovou možnost dostali — vyprávět o sobě, o své tvorbě, o umění obecně, o překážkách a úspěších své kariéry. Anonymizace životních příběhů by nebyla vhodná i s ohledem na zaměření projektu — dějiny instituce není možné zpracovat bez „malých“ dějin osobností, které jsou s ní spjaté.

Jediné schůdné řešení tohoto problému bylo předkládat k odsouhlasení a autorizaci editované přepisy, tedy texty, jež vyhovují gramatickým, syntaktickým a stylistickým pravidlům jazyka (s dodržením určité míry autentičnosti mluveného projevu). Jediným problémem tohoto řešení byla kapacitní náročnost editačních úprav (jeden až dva člověkodny práce podle délky rozhovoru a stylu mluvy). Takový proces autorizace pamětníkům poskytuje jistotu, že rozhovor (jeho části) nebude zveřejněn v podobě, která by je mohla poškodit.

Bohužel v některých případech došlo k tomu, že ani editovaný přepis nebyl autorizován — především kvůli silné autocenzuře jedince bylo vyžadováno množství dalších změn. Výsledný text pak ztratil téměř veškerou informační hodnotu. S mírnou nadsázkou lze říci, že v některých případech u takto „autorizovaných“ rozhovorů by pro historickou práci byla zajímavější analýza toho, co bylo změněno či vyškrtáno, než rozhovor samotný.²⁹⁾

Navzdory všem problémům zmiňovaným výše nebylo potřeba zcela rezignovat na původní záměr využití sbírky rozhovorů dalšími badateli. Byť se v tomto případě jedná o aplikaci kvalitativní metody, bez aspirací na zobecnění (což ani není možné, pokud vzorek narátorů/narátorek není vybírán náhodně, ale nahodile³⁰⁾), sbírka rozhovorů ve svém celku poskytuje poměrně detailní a především variabilní obraz zkoumané skutečnosti. Důležité je uvědomit si, že ačkoli je každý životní příběh jedinečný, soubor vykazuje určité společné rysy³¹⁾ — témata, která jsou společná pro danou profesní skupinu (pro její většinu).³²⁾

29) Blíže ke vztahu minulosti a přítomnosti v orálněhistorickém rozhovoru: Alessandro Portelli, What makes oral history different. In: Robert Perks – Alistair Thomson (eds.), *The Oral History Reader*. London – New York: Routledge 1998, s. 66–68.

30) Vzhledem k tomu, že předkládaný text není sociologickou studií, postačí uvést základní rozdíl mezi oběma typy výběrů respondentů (zde narátorů/narátorek): náhodný výběr dává všem jedincům stejnou šanci, že mohou být pro projekt vybráni. V tomto ohledu byl postup využitý při oslovování pamětníků a pamětnic pro projekt dějin AMU „nahodilý“, jelikož vycházel z určité selekce, předem stanovených kritérií atd.

31) M. Vaněk – P. Mücke, c. d., s. 191.

32) Kromě konkrétních témat zmiňovaných ve studii pro ilustraci uveďme ještě ta, která budou reflektována v dalších odborných textech — kariérní postup, rodinné zázemí, umělecké směry a koncepce, události roku 1989 a následná transformace ve společnosti i v umělecké disciplíně.

Na prvním místě jsou zde různé útržkovité vzpomínky, které přibližují atmosféru školy, případně jednotlivých jejích částí v nejrůznějších historických obdobích, a otevírají tak prostor pro nejrůznější srovnávání zkušeností napříč časem. Někdy takové srovnání nabídlí sami pamětníci.

Pánové, těch bylo méně vždycky, takže jsme jim záviděly, že mají stejný prostor [šatny], při tom jsou tam dva tři. Měli jsme tam přístup k telefonu, to nám pak zatrhli, protože ty účty za telefon byly příliš veliké. Měli jsme tam nějakou tu spirálu, kterou jste si mohla dát do plechového hrníčku a udělat kafe nebo čaj, takže to byly takové polní podmínky, ale na druhé straně tam byla velká pospolitost. Bylo to mnohem neformálnější, než je dnes. Hodně tam byl kontakt s pedagogy, kteří pro nás byli nesmírnými autoritami. [První polovina 70. let, období studia.]

Při všem kouřili. Nikdo to nebral jako nic zvláštního. Když jsme měli třeba dvě hodiny v tom malém pedagogickém kabinetu, tak tam bylo zahulíno jak ve fabrice. Všichni kouřili a jediný Ladislav Fialka se mě zeptal, protože viděl, že jsem v jiném stavu, jestli by mi to vadilo, kdyby si zapálil. A já jsem říkala, že vadilo. Sebrala jsem k tomu odvalu a on si skutečně nezapálil. [Doba předlistopadová, pracovní poměr v rámci AMU.]

Dneska bych se neodvážila jít na hodinu svého kolegy, protože by to mohl pochopit špatně. Dříve to bylo lepší, v těch devadesátých letech. To byla naopak součást poznávání, lidé se zvali navzájem na své hodiny a pak o tom třeba diskutovali...³³⁾

[Doba polistopadová v komparaci se současností — atmosféra mezi pedagogy.]

Poutavě dokáží vystihnout vývoj školy (života ve škole) ti, kteří studovali na některé z fakult AMU a posléze se na stejné místo vrátili, aby se věnovali pedagogické dráze. Tito vyučující popisují své umělecké koncepce a představy o výuce, zdůrazňují, co je pro jejich obor či mistrovství důležité. Vzpomínají na své předchůdce a jejich přístup k výchově, ke „kultivaci talentu“, jak to nazval jeden z nich. Zároveň jejich vyprávění srovnávají školní kurikulum a vůbec postavení studentů a studentek jednotlivých uměleckých oborů (kariérní možnosti, přístup ke studiu) v minulosti a dnes.

Dnes už mají studenti daleko širší možnosti, ten obzor se jim tak otevřel, že někdy ani nevědí, kam dřív. Je to až skoro ke škodě věci. A někdy je problém, když si myslí, že škola je vychová, že po škole se vzděláváním pokračovat nebudou. Žádná škola jim nemůže poskytnout stoprocentní informace, které potřebují. Chtějí jazz a chtějí nejrůznější další dovednosti. To ta škola prostě nemůže poskytnout, protože na to ad 1) nemá finance, ad 2) na to nemá lidi. Čili, mohou dostat základní penzum informací a pak se sami dále rozvíjet, v seminářích, workshopech, podle toho, co je konkrétně zajímavé.³⁴⁾

33) Rozhovor s H. K., 10. 12. 2014. Sbírka Rozhovory, databáze AMU.

34) Rozhovor s I. K., 11. 9. 2014. Sbírka Rozhovory, databáze AMU.

V souvislosti s tématem odborného vzdělávání soubor vzpomínek odhaluje, že nejčastěji si na současné studující stěžují lidé z DAMU, kteří poukazují na špatnou „morálku“ (výraz použitý v konkrétním rozhovoru) studujících, což implicitně znamená především menší úctu, pokoru vůči vyučujícím („jsme se ke svým pedagogům opravdu chovali mnohem uctivěji“³⁵⁾). Zmiňovány byly také snahy některých studentů a studentek rozporovat konkrétní pedagogický přístup. Často jsou tyto postoje vnímány jako problematické, i když je zřejmé, že chování studujících ovlivnila zejména skutečnost, že jsou již vychováni v demokratické společnosti. Odborníci a vyučující tyto projevy spojují především s problémem „úpadku řemesla“, odkazují na neprofesionalitu některých herců, komercializaci herectví atd. Pro hlubší porozumění této problematice by bylo vhodné realizovat rozhovory také se současnými studujícími DAMU, potažmo dalších fakult.

Vzhledem k tomu, že všichni ti, kteří poskytli rozhovor, na AMU působili již před rokem 1989 (často nejdříve v roli studentské a posléze pedagogické), nebo naopak byli z okruhu AMU kvůli „nesprávným postojům“ vyloučeni, nelze se vyhnout tématu stranické příslušnosti, konformity s předlistopadovým režimem. Je to však také téma, kterému se tazatelé z okruhu fakult AMU často vyhýbali. Z lidského hlediska je to pochopitelné, z hlediska historické práce velmi problematické. Přitom takto citlivá témata bylo možné reflektovat „nepřímými otázkami“. Tedy nikoli ptát se, „Proč jste vstoupil do KSČ?“, ale obecněji: „Bylo pro uplatnění se v oboru nutné angažovat se v politice, spolupracovat s komunisty...?“

V souboru rozhovorů je pak v souvislosti s tímto tématem na první pohled patrná především snaha narátorů a narátorek nepoškodit fakultu, školu jako celek, sebe, případně kolegu či kolegyni.³⁶⁾ Snad kvůli možné stigmatizaci, jež příslušnost ke komunistické straně s sebou nese, snad kvůli vzpomínkovému optimismu a vytěsnění negativních zážitků z paměti, snad kvůli osobní zkušenosti. („Tady těch lidí, kteří asi byli členové KSČ, bylo hodně. Ale byli to tak jako normální bezvadní lidé“.³⁷⁾) „Smířlivý“ přístup k tématu, patrný ve většině rozhovorů, by měl být v budoucnu interpretován a komparován s prameny písemné povahy.

Pokud jde o vnímání významu Akademie pro profesní vývoj umělců, bylo zachyceno široké spektrum názorů, od zpochybňování významu školy přes jakýsi indiferentní postoj až po zdůrazňování výjimečnosti a nenahraditelnosti Akademie při profesní přípravě v daném oboru. Upozadování významu odborného vysokoškolského vzdělání pro další uměleckou kariéru se nejčastěji a s největší intenzitou objevovalo v rozhovorech s lidmi z Hudební a taneční fakulty AMU, ať již s pedagogy či absolventy. Ti kladli důraz především na dokonalé zvládnutí hry na hudební nástroj či tanečního umění a vyzdvihovali význam konkrétního pedagoga, mistra ve svém oboru. Institucionální zastřešení výuky nebylo v praktické rovině vůbec reflektováno. Nejzřetelněji pak byl význam fakulty zpochybňován v případě oboru tanečního.

35) Rozhovor s J. Š., 3. 9. 2014. Sbírka Rozhovory, databáze AMU.

36) V textu je reflektován většinový názor; samozřejmě že soubor rozhovorů obsahuje i opačná svědectví, jež budou zahrnuta do detailnější interpretace tématu v rámci souhrnných publikací.

37) Rozhovor s J. S., 10. 11. 2014. Sbírka Rozhovory, databáze AMU.

Takže ona ta škola mně samozřejmě jistým způsobem dala nějaký základy všeho, to jako nemůžu říct, že ne, ale popravdě řečeno to, co jsem já nejvíc chtěla, jsem se tam moc nedozvěděla.³⁸⁾

Tak on to říkal naplno, říkal, že tohleto [studium] ho vůbec nezajímá, že potřebuje akorát ten glejt, ať mu to tady podepíšu a hotovo.³⁹⁾

Na druhé straně, skutečnost, že se bývalí studenti a studentky na AMU často vrací jako pedagogové, lze interpretovat vlastně protikladně — kdyby fakulta nebyla důležitá, neměla své opodstatnění pro kultivaci oboru a jednotlivých disciplín, rozhodně by jí tito umělci a umělkyně nevěnovali svoji energii v roli pedagogické.

Pokud jde o vzpomínky z Divadelní fakulty AMU, na jedné straně nebyla školy pro profesní rozvoj problematizována, na druhé straně nebyla ani akcentována: ve většině rozhovorů, a to i s pedagogy, byla zmiňována velmi okrajově, pokud vůbec. Více než u jiných fakult jsou zde „synonymem“ pro vzdělání, pro úlohu DAMU v rozvoji herecké kariéry jednotlivé osobnosti: „Ale sem se chodilo nejenom jako na DAMU, ale sem se chodilo za Fabianovou, za Sklenčkou, za Felixem le Breux, za Hrušínským, za Voskou“.⁴⁰⁾

Jsou to právě lidé spjatí s Filmovou a televizní fakultou AMU, kteří nejintenzivněji reflektují nejen význam FAMU pro odborné vzdělání v příslušných disciplínách, ale akcentují i výjimečnost své fakulty: „Vlastně FAMU, elitní škola, která vychovávala studenty, kteří nějakým způsobem potom ovlivňovali obyvatelstvo svými díly“.⁴¹⁾ Právě skutečnost, že prostřednictvím filmu a televize, médií, pro něž FAMU připravuje profesionály, je možné oslovit mnohem širší publikum, než je tomu v případě divadelních či koncertních představení, může být jednou z odpovědí, proč jsou při reflexi významu vzdělání na příslušné fakultě AMU tak výrazné rozdíly. V zachycení těchto osobních názorů a postojů je orální historie nezastupitelná.

Mgr. et Mgr. Lenka Krátká (1969) pracuje v Centru orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR v.v.i. Věnuje se analýze a interpretaci orálněhistorických rozhovorů nejružnějších profesních skupin. Vedle toho zpracovává téma historie Československé námořní plavby v období let 1948 až 1989. Kontakt: kratka@usd.cas.cz.

38) Rozhovor s I. K., nahráný 12. 11. 2014. Sběrka Rozhovory, databáze AMU.

39) Rozhovor s I. W., c. d.

40) Rozhovor s J. V., 5. 12. 2014. Sběrka Rozhovory, databáze AMU.

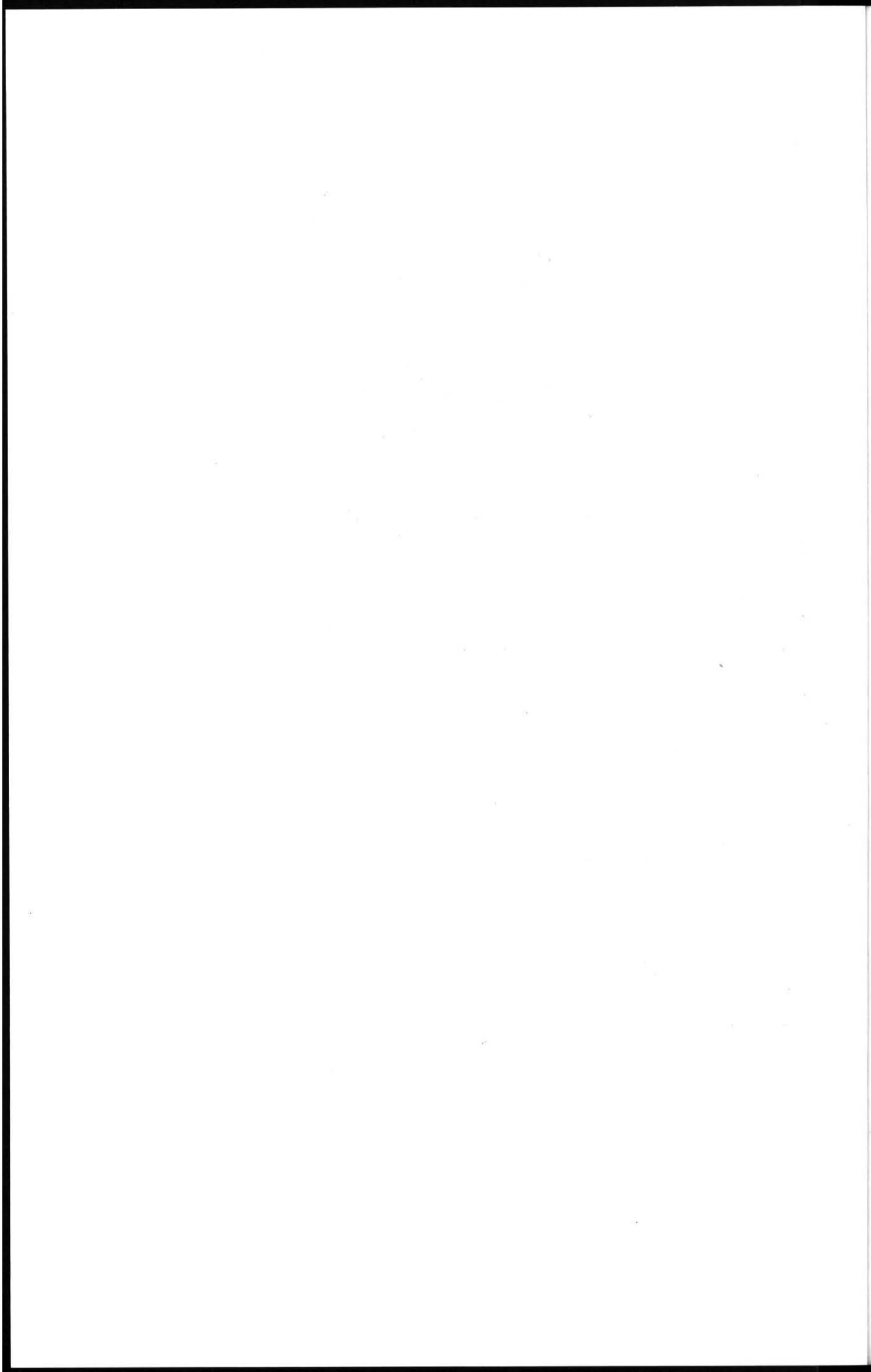
41) Rozhovor s A. H., 31. 3. 2015. Sběrka Rozhovory, databáze AMU.

SUMMARY

Oral History Interviewing as an Integral Part of Compiling the History of AMU**Lenka Krátká**

Based on the outcomes of an oral history project performed as a part of the research of the history of the Academy of Performing Arts (AMU) the author reflects on the theoretical-methodological aspects of interviewing conducted within the project. She introduces practical examples that demonstrate the influence an interviewer may have on interview. She compares advantages and disadvantages of the work of interviewers from two different environments: an interviewer institutionally based in the AMU, i.e. familiar with a specific art form versus a professional interviewer trained in the application of the oral history method with less knowledge of the AMU.

The author subsequently focuses in detail on the authorizations of interview transcripts and interviewees' consent to use the interview for research purposes. In conclusion she stresses a specific theme present in the interviews that may be used for research (the significance of AMU for the development of professionalism, the role of personalities for the cultivation of talented individual).



Radomír D. Kokeš

Kristin Thompsonová a čtyřicet let (neoformalistických) analýz

Na okraj textu „Harry Potter a dvanáct let Chlapectví“

Při letmém pohledu do bibliografií závěrečných prací absolventů tuzemských kateder filmových věd by se mohlo zdát, že dílo americké filmové badatelky Kristin Thompsonové není třeba české odborné veřejnosti zvlášť představovat. Co nelze popřít, je veskrze pevně zformovaná tuzemská představa o cílech a možnostech právě Kristin Thompsonovou reprezentovaného přístupu tzv. neoformalistické filmové analýzy. Tato představa přitom koření zejména ve volbě *Illuminace* přeložit roku 1998 do češtiny hned tři kapitoly z autorčiny knihy rozborů *Breaking the Glass Armor* (1988).¹⁾ Z analytických studií si redakce vybrala dvě, jež jak zvolenými filmy PRAVIDLA HRY (1939) a ZLODĚJI KOL (1948)²⁾, tak v jejich rozbořích diskutovaným tématem realismu v kinematografii nepřímo rozvíjely některé z dlouhodobých zdejších oborových tematických i estetických zájmů. Pro následující (bezmála) dvě dekády bylo však mnohem důležitější redakční rozhodnutí přeložit z knihy rovněž její úvodní programovou kapitolu „Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods“.³⁾ Tato se stala jedním ze základních textů výuky filmové analýzy na zdejších vysokých školách a studenti z ní v rámci svých bakalářských prací po mnoho let citují jako z kanonického spisu, o němž se takřikajíc nepochybuje. I kdyby se však oni studenti kriticky vzepjali vůči autorčiným konfliktně založeným hypotézám, parafrázím východisek nesprávných metod a poskytovaným argumentům, stále by byla jejich představa o neoformalistické filmové analýze jako způsobu nabývání poznání značně nepřesná. Ve svém textu totiž hodlám vysvětlit, proč je (nejen) s ohledem na práci Kristin

1) Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton — Oxford: Princeton University Press 1988.

2) Kristin Thompsonová, Realismus ve filmu: Zloději kol. *Illuminace* 10, 1998, č. 2, s. 69–86; Kristin Thompsonová, Estetika diskrepance: Pravidla hry. *Illuminace* 10, 1998, č. 3, s. 65–91.

3) Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor*, s. 3–46, česky Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5–36, přičemž často značně zavádějící překlad pro nyní ponechávám mimo diskusi. Sama volba tohoto textu jako reprezentačního pro neoformalistický přístup je pochopitelná a nebyla ojedinělá, srov. např. Kristin Thompson, Neoformalistische Filmanalyse: Ein Ansatz, viele Methoden. *Montage/AV* 4, 1995, č. 1, s. 23–62.

Thompsonové důležité rozlišovat mezi neoformalistickou filmovou analýzou jako programem a neoformalistickým filmovým analyzováním jako badatelským postojem.

Zřejmě největší pozitivum pojetí filmové analýzy u Kristin Thompsonové spočívá v jeho pružnosti při kladení si rozmanitého množství badatelských otázek. Takových, jež jsou sice zodpovídaný převážně prostřednictvím dostředivého rozboru konkrétního díla, ale odpovědi na ně mohou mít značně odstředivou povahu, která významně napomůže porozumět kinematografii jako umělecké formě, kinematografii jako výsledku umělecké práce a kinematografii jako způsobu dosahování specifických účinků na své diváky. Svou první samostatnou knihu *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis* (1981) Kristin Thompsonová podobným tvrzením i začíná: „Knižní studie o jediném filmu nás pravděpodobně může naučit i něco o kinematografii jako takové. Mohli bychom se poučit o očekáváních, s nimiž k filmům přistupujeme, o způsobech, jejichž prostřednictvím filmové texty vedou naše vnímání, nebo o vztahu filmů k jejich historickým souvislostem“.⁴⁾ Lze říci, že ona polemická programová studie „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“ má jako celek překvapivě málo společného s postojem k filmové analýze, který by odpovídal nejen epistemickým požadavkům formulovaným výše, ale především konkrétním badatelským výstupům Kristin Thompsonové. Ba co víc, jakkoli je pojem neoformalismu snadno zapamatovatelným, rozpoznatelným i napadnutelným štítkem, představu o její výzkumné práci ve skutečnosti překvapivě zkresluje.

Hned patero rozborů z knihy *Breaking the Glass Armor* reprezentuje rozpracovanější verze analytických statí napsaných Thompsonovou v letech 1976–1979, v nichž se věnovala filmům *TOUT VA BIEN* (1972),⁵⁾ *PRÁZDNINY PANA HULOTA* (1953),⁶⁾ *HRŮZA NA JEVIŠTI* (1950),⁷⁾ *LAURA* (1944)⁸⁾ a *PLAY TIME* (1967).⁹⁾ V *Breaking the Glass Armor* pak Thompsonová prostřednictvím *PRÁZDNIN PANA HULOTA* komplexně testuje plodnost formalistického konceptu dominanty¹⁰⁾ či v rozboru *HRŮZY NA JEVIŠTI* hned v jeho úvodu významně odkazuje ke Šklovského rozboru strategií vyprávění v Doylových povídkách o Sherlocku Holmesovi.¹¹⁾ Mohlo by se tedy zdát, že už od druhé poloviny sedmdesátých let Kristin Thompsonová soustavně rozvíjela odkaz ruského literárněvědného formalismu, ovšem to je pravda jen zčásti. Ano, Thompsonová v té době intenzivně zkoumala možnosti aplikace ruského literárněvědného formalismu na film, ovšem především ve vztahu k disertační práci o *IVANOVÍ HROZNÉM* (1945).¹²⁾ Zcela okrajově se pak k ruskému literárněvědnému formalismu odkazovalo i první vydání učebnice filmové estetiky *Umě-*

4) Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton — Guildford: Princeton University Press 1981, s. 3.

5) Kristin Thompson, *Sawing Through the Bough: Tout va Bien as a Brechtian Film*. *Wide Angle*, 1, 1976, č. 3, s. 38–51.

6) Kristin Thompson, *Parametres of the Open Film: Les Vacances De Monsieur Hulot*. *Wide Angle*, 2, 1977, č. 1, s. 22–30.

7) Kristin Thompson, *The Duplicitous Text: An Analysis of Stage Fright*. *Film Reader* 2, 1977, leden, s. 52–64.

8) Kristin Thompson, *Closure Within a Dream: Point-of-view in Laura*. *Film Reader* 3, 1978, únor, s. 90–105.

9) Kristin Thompson, *Play Time: Comedy on the Edge of Perception*. *Wide Angle* 3, 1979, č. 2, s. 18–25.

10) K. Thompson, *Breaking the Glass Armor*, s. 89–109.

11) Tamtéž, s. 135–136.

12) Kristin Marie Thompson, *Form and Material in Ivan the Terrible*. Madison: The University of Wisconsin-Madison 1977, zejména s. 1–69.

ní filmu (1979).¹³⁾ Ani v jedné z těchto dvou více či méně formalistických prací (*Eisenstein's Ivan the Terrible* a *Umění filmu*) se nikde nevyskytuje pojem neoformalismus či neoformalistická filmová analýza. Co je však důležitější, v libovolné z pěti výše zmiňovaných analytických statí z let 1976 až 1979 byste marně hledali jakoukoli zmínku o ruském formalismu jako takovém! Má-li všech těch pět statí něco společného, je to obecný *předpoklad* nalezitelnosti odpovědí na rozmanité otázky spojené s kinematografií pomocí detailních rozborů jednotlivých filmů, *nikoli* ale metodika, nástroje a autority.

Rozdíl mezi konkrétními analytickými příspěvky Kristin Thompsonové a mezi obecnou programovou studií z *Breaking the Glass Armor* lze snadno vykolíkovat srovnáním dvou prvních vět. Disertace *Form and Material in Ivan the Terrible* začíná větou: „There is no criticism without assumptions“,¹⁴⁾ zatímco první kapitola *Breaking the Glass Armor*: „There is no such thing as film analysis without an approach.“¹⁵⁾ Neoformalistická filmová analýza jako jeden *přístup* je zpětně zkonstruovaný program, zatímco (neoformalistické) filmové analyzování jako *soubor předpokladů* je epistemická perspektiva rozvíjená napříč kariérou Kristin Thompsonové, výjimečná právě tím, že kromě dané studie je neprogramová. Jinak a přesněji, neoformalismus jako označení vznikl nezávisle na Thompsonové coby návrh ze strany Princeton University Press během redakčních prací na knize *Eisenstein's Ivan the Terrible*¹⁶⁾ a s výjimkou *Breaking the Glass Armor* se s ním setkáme v její práci zřídka. A nejen to, v rámci různorodých polemik na stránkách odborného tisku se Thompsonová zařazování pod jeden štítek spíše bránila.¹⁷⁾ Tím se oklikou dostávám zpět k výchozímu tvrzení, že i kdyby byli studenti při čtení studie „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod“ kritičtější, stále by byla jejich představa o neoformalistické filmové analýze jako způsobu dosahování poznání značně nepřesná — stejně jako o práci Kristin Thompsonové. Vzhledem k řečenému se totiž jeví plausibilnějším chápat ono přihlášení se k programu v kombinaci s okázale polemickým vystoupením vůči specifickým analytickým metodám především jako historicky podmíněný krok. Kni-

13) David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction. First Edition*. Reading: Addison-Wesley Publishing Company 1979. V rámci kapitoly o formě (s. 45–46) se autoři odkazují jen k průkopnické knize Victora Erlicha *Russian Formalism* (1965), a teprve až v seznamu literatury ke kapitole o vyprávěcích a nevyprávěcích formálních systémech (s. 69–71) najdeme formalistické antologie Lee T. Lemona s Marionem J. Reitem (1965) a Ladislava Matějky s Kristynou Pomorskou (1971). K metodickým inspiracím prvního vydání knihy srov. též David Bordwell, *FILM ART: The eleventh edition arrives! Observations on Film Art*, 2. února 2016 <<http://www.davidbordwell.net/blog/2016/02/02film-art-the-eleventh-edition-arrives/>>, (cit. 4. 2. 2016).

14) K. Thompson, *Form and Material in Ivan the Terrible*, s. 1.

15) K. Thompson, *Breaking the Glass Armor*, s. 3.

16) Drobnou zmínku najdeme in David Bordwell – Kristin Thompson, *Neoformalist Criticism: A Reply*. *Journal of the University Film and Video Association* 33, 1982, č. 1, s. 67. Podrobněji se k tomu Kristin Thompsonová vyjádřila v rozhovoru pro novozélandský časopis *Filmnews*: „Neusilovali jsme [s Davidem Bordwellem v sedmdesátých letech] o to vytvořit školu, hnutí nebo cokoli jménem neoformalismus. To pojmenování bylo navrženo jako vhodný název osobou, která četla moji disertaci kvůli publikování v Princeton University Press. Jevilo se to jako přílehlavé pro to, co jsme dělali, a tak jsme ten pojem začali v naší práci využívat.“ Kristin Thompson, *The formalist from Iowa, USA, who fell in love with Ivan the Terrible*. *Filmnews*, 1986, únor/březen, s. 10.

17) Srov. D. Bordwell – K. Thompson, *Neoformalist Criticism*; zejména pak rozsáhlá polemika s Barrym Kingem, např. Kristin Thompson, *Wisconsin Project or King's Projection*. *Screen* 29, 1988, č. 1, s. 48–53.

ha *Breaking the Glass Armor* totiž vyšla právě v době, kdy poetologicko-kognitivistická perspektiva Davida Bordwella (manžela Kristin Thompsonové) vyrazila do nejotevřenějšího útoku na dominující paradigma tzv. velkých filmových teorií.¹⁸⁾

Oddělíme-li však neoformalistické filmové analyzování od poněkud sešněrovaného programu neoformalistické filmové analýzy, získáme mnohem plastičtější obraz badatelské kariéry Kristin Thompsonové. Pomocí detailních rozborů filmů prozkoumala v rámci *Breaking the Glass Armor* manipulativní postupy vyprávění v rámci klasického filmu, realismus jako formální prostředek, podoby rozrušování narativní skladby v evropském uměleckém filmu, vzorce parametrické formy — ale i důmyslnost výstavby zdánlivě obyčejného hollywoodského snímku.¹⁹⁾ Podobně Thompsonová v knize *Storytelling in the New Hollywood* (1999)²⁰⁾ nejprve z rozsáhlého vzorku filmů vyextrahovala setrvávající vzorec uspořádání klasického hollywoodského syžetu do čtyř bloků. Modely jeho užití pak zpřehlednila na příkladech desíti podrobně zanalyzovaných děl, jež jí zároveň umožnily vysvětlit, kterak mainstreamový film pracuje s podobami, počtem i případnými vztahy protagonistů.²¹⁾ Především však Thompsonová prostřednictvím detailního porozumění výstavbě filmů (v kombinaci s archivním výzkumem) významně posunula komplexní poznání dějin stylu i vyprávění americké²²⁾ a evropské²³⁾ němé kinematografie. Cenná badatelská zjištění ale přinesly stejně tak Thompsonové práce o filmovém průmyslu,²⁴⁾ méně

18) Bordwell souběžně s vydáním *Breaking the Glass Armor* ve svém útočném textu „Historical Poetics of Cinema“ využívá neoformalismus Kristin Thompsonové jako důležitý argument, viz David Bordwell, Historical Poetics of Cinema. In: R. Barton Palmer (ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press, s. 369–398 (zejm. 378–385). Méně významně se pak k neoformalistickému programu (jeden přístup vs. mnoho metod) obrací v David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, s. 267.

19) Nepopíratelný je v tomto ohledu i vhléd do autorských poetik Jacquese Tatiho, Jeana-Luca Godarda, Alfreda Hitchcocka, Roberta Bressona či Jasudžira Ozua, jemuž se věnovala už v několika studiích během sedmdesátých let. Srov. David Bordwell – Kristin Thompson, Space and Narrative in the Films of Ozu. *Screen* 17, 1976, č. 2, s. 41–73; Kristin Thompson, Notes on the Spatial System of Ozu's Early Films. *Wide Angle* 1, 1977, č. 4, s. 8–17.

20) Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge — London: Harvard University Press 1999.

21) Nabyté znalosti o dějinách hollywoodské scenáristiky a scenáristických manuálů rozpracovala Thompsonová do série přednášek o televizních seriálech na Harvardu, srov. Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*. Cambridge — London: Harvard University Press 2003.

22) Kristin Thompson, The Formulation of the Classical Style, 1909–1928. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York — London: Columbia University Press — Routledge, s. 155–240; Kristin Thompson, Narration Early in the Transition to Classical Filmmaking: Three Vitagraph Shorts. *Film History* 9, 1997, č. 4, s. 410–434. Srov. též pravidelné příspěvky do sborníků *The Griffith Project* (Volume 2–9), zvláštní číslo časopisu *Film History* (3/1996) či spolupráci s festivalem *Il Giornate del Cinema Muto* v italském Portofino.

23) Z řady příspěvků srov. zejména monografii o filmech Ernsta Lubitsche — Kristin Thompson, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.

24) Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*. London: BFI 1985; Kristin Thompson, *The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press. Srov. též Kristin Thompson, *Frodo Franchise Blog* <<http://www.kristinthompson.net/blog/>>, (cit. 4. 2. 2016).

známá literárněvědná knižní studie o románech P. G. Woodehouse²⁵⁾ a zřejmě (to nedokážu posoudit) i její paralelně rozvíjená vědecká kariéra egyptoložky, kdy se Thompsonová podílí na identifikaci uměleckých fragmentů (zejm. sochařských) z období Amarna. Mimo analyzování filmů tráví tak část každého roku na vykopávkách a právě dokončuje svou první egyptologickou monografii.²⁶⁾

Cílem mého úvodu k překladu poetologické studie Kristin Thompsonové o CHLAPECTVÍ (2014) a sérii o Harrym Potterovi (2001–2011) bylo nabídnout dílem revizionistický pohled na práci filmové badatelky, jež bývá u nás zpravidla identifikována s jednou rétoricky vyhrocenou studií („Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“), tematicky spíše tradičními rozbory (ZLODĚJŮ KOL, PRAVIDEL HRY) a dvěma česky přeloženými učebnicemi, jež napsala s Davidem Bordwellem (*Dějiny filmu* — 2008, *Umění filmu* — 2011).²⁷⁾ Společně pak Kristin Thompsonová a David Bordwell udržují i internetový blog *Observations on Film Art*, na nějž za posledních deset let přispěli více než sedmi stovkami článků, z nichž mnohé překročily rozsah několika desítek stran. Z blogu, který byl původně zamýšlen jako doplněk ke knize *Umění filmu*, se velmi brzy stal svého druhu odborný časopis, jenž pro své dva přispěvatele představuje jakousi laboratoř, v níž mohou nevázaně experimentovat a řešit rozmanité množství často drobných badatelských problémů.²⁸⁾ Nakolik je tato platforma produktivní, naznačují z ní vzešlé dvě on-line monografie, jedna tištěná antologie a jedna připravovaná tištěná monografie.²⁹⁾

Přeložený text Kristin Thompsonové „Harry Potter a dvanáct let Chlapectví“ je verzí jejího příspěvku z *Observations on Film Art*,³⁰⁾ který autorka pro vydání v *Iluminaci* rozšířila o nový úvod. Vybrali jsme text i pro jeho příkladnost co do autorčiny blogové aktivity. Na jedné straně je psaný lehčím jazykem a s méně sevřenou výkladovou strukturou, než bývá u akademických textů zvykem. Na druhé straně poukazuje právě na širokou škálu možností neoformalistického filmového analyzování, jež je vzdálena výše načrtnuté představě neoformalismu jako poněkud fundamentálního přístupu. Thompsonová ve své poetologické studii odpovídá na otázky, za jakých podmínek lze považovat přirozené stárnutí herců za formální prostředek, nakolik lze s takovým prostředkem dlouhodobě umě-

25) Kristin Thompson, *Wooster Proposes, Jeeves Disposes or Le Mot Justle: A Fresh Look at the Masterpiece of P. G. Woodehouse*. New York: James H. Heineman 1992.

26) Z řady jejích egyptologických textů srov. např. Kristin Thompson, A Shattered Granodiorite Dyad of Akhnaten and Nefertiti from Tell el Amarna. *Journal of Egyptian Archeology*, 92, 2006, s. 141–151.

27) Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU – NLN 2008; David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011.

28) Ke genezi blogu srov. Kristin Thompson, Not in Print: Two Film Scholars on the Internet. *Frames Cinema Journal* 1, 2012, červenec: <<http://framescinemajournal.com/article/not-in-print-two-film-scholars-on-the-internet/>>, (cit. 4. 2. 2016).

29) David Bordwell, *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies*, 2012. Online: <www.davidbordwell.net/books/pandora.php>; David Bordwell – Kristin Thompson, *Christopher Nolan: A Labyrinth of Linkages*. 2013 <<http://www.davidbordwell.net/books/nolan.php>> (cit. 4. 2. 2016); David Bordwell – Kristin Thompson, *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*. Chicago: University of Chicago Press 2011; David Bordwell, *Rhapsodes: How 1940s Critics Changed American Film Culture*. Chicago: University of Chicago Press 2016 [v tisku].

30) Kristin Thompson, Harry Potter and the Twelve-Year Boyhood. *Observations of Film Art*, 25. března 2015 <<http://www.davidbordwell.net/blog/2015/03/15/harry-potter-and-the-twelve-year-boyhood/>>, (cit. 4. 2. 2016).

lecky pracovat a jak lze jeho současnému využití lépe porozumět na pozadí dlouhodobějších tradic. Odstředivě založené otázky jsou však dostředivě vztahovány k dvojici konkrétních děl, ve kterých hrál tento prostředek důležitou roli a jež lze plodně analyticky srovnávat, jelikož přirozené stárnutí mladých herců v obou tvůrčích procesech i v obou uměleckých systémech plnilo odlišné funkce.³¹⁾

31) Coby úvod se můj text vědomě soustřeďoval na prokazování jednoho obecnějšího tvrzení. Snažil-li se tedy nabídnout průřez badatelčinou kariérou, pak pouze ve vztahu k němu. Odpovídající kritické zhodnocení (zatím) čtyřicetileté práce Kristin Thompsonové je teprve třeba provést.

Kristin Thompsonová

Harry Potter a dvanáct let Chlapectví

Úvod

Srovnání dvou v názvu zmíněných děl, CHLAPECTVÍ (2014) a série HARRYHO POTTERA (2001 až 2011), se přirozeně nabízí už proto, že v obou případech byli představitelé hlavních rolí na začátku natáčení dětmi a postupně dospívali úměrně k odvíjejícímu se času syžetů obou děl. Když se CHLAPECTVÍ objevilo v kinech, někteří kritici jej přirovnávali k několika starším filmům. Jiní zase zřejmě věřili, že jde o něco zázračného a originálního. Jedním z cílů této eseje bude zasadit film do historického kontextu. Počítat při natáčení s viditelným stárnutím mladých herců (nebo i těch starších) v průběhu jednoho filmu nebo celé série je formální volbou, stejně jako by jí bylo zobrazení tří stádií života postavy za použití tří hereček — dítěte, dospělé ženy a stařeny. Taková volba ovlivní podobu filmu, jak se čas vyprávění bude odvíjet i jak film budou vnímat diváci. Fenomén Ellara Coltranea jako herce, jenž se účastnil natáčecího procesu po dobu dvanácti let, byl novináři neustále zmiňován jako významný faktor překvapivého úspěchu filmu a jeho nominace na Oscara. Na druhou stranu si diváci snadno povšimnou, je-li jedna stárnoucí postava ztvárněna několika různými herci, přičemž toto zjištění na ně může nezávisle na vůli filmařů působit poněkud rušivě.

Jako opakovaně používaný formální prostředek je zahrnutí procesu stárnutí do filmu také konvencí filmařskou. Jistě, jde o konvenci zřídka kdy využívanou, byť v televizi přece jen běžnější. Úspěšná televizní dramata či komedie se někdy protáhnou na několik let a herci v nich obsazení stárnou spolu s nimi. Příkladem, který zůstává ve všeobecném povědomí, neboť jeden z jeho herců se stal význačným režisérem, může být THE ANDY GRIFFITH SHOW (1960 až 1968). Ron Howard, představitel syna hlavního hrdiny, začal točit ve věku šesti let a v závěrečné epizodě mu bylo čtrnáct. K roli se vrátil v televizním snímku RETURN TO MAYBERRY (1986), kdy už mu bylo dvaatřicet.

Stárnoucího herce nelze ani zdaleka považovat za neznámý filmový prostředek, i přesto, že se ve fikčních celovečerních filmech nevyskytuje tak často. Hlavní odlišností CHLAPECTVÍ je stárnutí prezentované v rámci jediného filmu, zatímco jinde se jej využívá

v rámci sérií celovečerních filmů natáčených během řady let. Spíše než u herců se podobný přístup používá u skutečných lidí, v dokumentech. Nadšení z CHLAPECTVÍ je nejspíš částečně způsobeno chybějícím povědomím o starších příkladech a předpokladem, že jde o postup pro Linklaterův film jestli ne zcela specifický, tak přinejmenším vzácnější, než ale ve skutečnosti je. Tato esej se nesnaží o vyjmenování všech myslitelných příkladů filmového stárnutí, ale zmiňuje jich dostatečně velké množství na to, aby bylo CHLAPECTVÍ možné považovat především za obměnu drobné kinematografické tradice.

Sledovat, jak dětští herci ve svých rolích postupně vyrůstají a ti dospělí v nich stárnou, má jistě něco do sebe. Vzhledem k tomu, jak narůstá význam sequelů, sérií a seriálů v mainstreamovém hollywoodském filmu, se s tímto prostředkem budeme v budoucnu pravděpodobně setkávat ještě více. Příklady z poslední doby zahrnují STAR WARS: SÍLA SE PROBOUZÍ (2015), kde Harrison Ford, Carrie Fisherová a Mark Hamill hrají své postavy 38 let po uvedení původních STAR WARS (1977), a CREED (2015) se Silvestrem Stallonem opět v roli Rockyho Balboa 39 let po snímku ROCKY (1976).¹⁾

Filmové natáčení, rok za rokem

Zdá se, že diváci, kteří CHLAPECTVÍ zhlédli na premiérovém promítání na Sundance v lednu 2014, na film šli bez vědomí toho, že se natáčel po etapách rozložených do dvanácti let. Teprve recenze snímku veřejnost obeznámily s tím, že Richard Linklater vlastně zaznamenal, jak herci, a především ústřední postava filmu, chlapec Mason, během bezmála tří hodin snímku zestárli. Výsledkem byla záplava nadšených reakcí jak ze strany kritiků, tak i milovníků uměleckého filmu. U mainstreamovějšího publika, které na CHLAPECTVÍ vyrazilo až potom, co oscarové vzrušení nabralo plné obrátky, byla už odezva poněkud vlažnější. (Na *Rotten Tomatoes* má film co do hodnocení oblíbenosti od kritiků 98 % a od fanoušků 81 %.²⁾ Od svého uvedení v červenci 2014 až do oscarového ceremoniálu z 22. února 2015 byl snímek považován za jednoho z favoritů soutěže.

Oscarová kampaň filmu se ke konci posunula poněkud záhadným směrem. Ze snímku, jehož unikátnost měla spočívat v intimním portrétu chlapce vyrůstajícího v nestabilní rodinné situaci, se najednou stal „příběh každého z nás“, jako kdyby snad šlo o příběh tak univerzální, že jsme se v něm všichni mohli najít. Rozkládací dvojstrana časopisu *Hollywood Reporter* z 20. února (na které najdeme fotografie z jednotlivých let natáčení) je moc velká na to, abychom ji zde reprodukovali, nicméně **obr. 1** ukazuje horní část pravé strany.

1) Tato esej vznikla jako příspěvek na blogu, o který se od roku 2006 dělím s Davidem Bordwellem. Původní verze byla pro překlad a publikaci textu zde opatřena novým úvodem. Viz Kristin Thompson, 'Harry Potter and the Twelve-Year Boyhood,' 15. března 2015, *Observations on Film Art*, <<http://www.david-bordwell.net/blog/2015/03/15/harry-potter-and-the-twelve-year-boyhood/>>, [cit. 13. 1. 2016].

2) 'Boyhood,' 2014, *Rotten Tomatoes*. Online: <<http://www.rottentomatoes.com/m/boyhood/>>, [cit. 10. 1. 2016]. Pozn. redakce: *Rotten Tomatoes* jsou internetové stránky, které shromažďují data o kritických a diváckých hodnoceních, přičemž autorkou uváděná data nejsou průměrem z kritiky či diváky udělených hodnocení na několikastupňové škále, nýbrž procentuálním zastoupením počtu pozitivních hodnocení (líbí se, film má jakékoli nadprůměrné hodnocení) v poměru k počtu negativních hodnocení (nelíbí se, film má jakékoli podprůměrné hodnocení).



Obr. 1. Část z reklamy zvažující ocenění CHLAPECTVÍ z *The Hollywood Reporter* (20. února 2015).

I když jsem tedy také odmaturovala a odešla na univerzitu, prakticky nic z dějové linie CHLAPECTVÍ mi můj život od šesti do osmnácti nepřipomnělo. Možná, že film mluvil více k mužům, již v dětství zažili rozvod rodičů, fyzické týrání, časté stěhování se do nového domova apod., a tak si ho užili víc než já. Anebo možná méně. I když nám řada kritiků tuhle myšlenku vnucovala, neshledávám příliš věrohodným vysvětlení filmu jako všeobecně platného obrazu lidské povahy.

Film byl pro mne zábavný až někam k poslední hodině, kdy jsem si uvědomila, že Mason zůstane vcelku pasivní a rozmrzelý až do konce. Jeho sestra Sam a matka Olivie mi jako postavy přišly zajímavější, jelikož měly nějaké cíle, vyhraněné názory (ať už dobré či špatné), dělaly chyby, něčeho dosáhly a podobně.

Jako herec tráví Ellar Conrane většinu času nasloucháním tomu, co mu říkají ostatní herci. Škála jeho reakcí je omezená a její součástí je obvykle vcelku neutrální výraz. Dokonce mi připadá, že jeho výkon je dokonalou ilustrací Kulešovova nejslavnějšího, byť ztraceného experimentu: toho, ve kterém byl údajně tentýž záznam herce Ivana Mozžuchina s pohledem upřeným mimo plátno sestříhán spolu s různými záběry — na chléb, mrtvou ženu, hrající si dítě — na věci, které by v člověku logicky evokovaly odlišné emoce. Diváci prý chválili Mozžuchinův výkon a tvrdili, že obdivuhodně vyjadřoval hlad, smutek a štěstí. Zprávy o tom, na co se Mozžuchin „díval“, se liší a je možné, že experiment

byl jen nikdy nerealizovaným plánem. Ať už to bylo tak či tak, samotný princip zní věrohodně. Co si v záběru najdeme, závisí na záběrech, jež mu předcházejí a následují po něm.³⁾

Něco podobného se myslím stalo v CHLAPECTVÍ. Spolu s Coltranem ve scénách hráli ostřílení profesionální herci a k tomu Lorelei Linklaterová jako Sam. Diváci si možná představovali, jak by dítě reagovalo na události ve scéně, a náležité emoce četli v Coltraneově často netečné tváři. V opačném případě by bylo těžké pochopit, proč by lidé po zhlédnutí vcelku dobrého uměleckého filmu, jenž nabídl detailní realistickou studii jedné rodiny během období dvanácti let, považovali CHLAPECTVÍ za tak dojemné a historicky významné dílo.

Odložíme-li stranou odvolávání se na „příběh každého z nás“, nabízí Linklaterův film unikátní případ celovečerního filmu skutečně natočeného během dvanácti let popisovaných v jeho příběhu, který umožňuje hercům, nejvýrazněji pak těm mladým, zestárnout přímo před našima očima. To je samo o sobě působivé — producent / režisér / scenárista Linklater zvládl udržet tah na bránu, jak co se týče financování, tak spolupráce s herci během celých dvanácti let. Nemám v úmyslu tento úspěch jakkoliv snižovat, jen se jej snažím zasadit do kontextu.

Moment, uniklo mi něco?

David Bordwell poukazuje na to, jak inovativní, z určitého hlediska dokonce experimentální filmy tuto svou stránku často kompenzují tím, že v jiných svých aspektech naopak na zavedené postupy o to významněji spoléhají. Skoky z jednoho roku do druhého jsou sice poněkud dezorientující, ale Linklater se nám snaží pomoci. Využívá starého prostředku pokaždé se měnících účesů postav (**obr. 2**), plynutí času dokonce zdůrazňuje scénou, kdy Masona ostříhají proti jeho vůli dohola. Masona také charakterizuje docela standardními zkratkami. V úvodu zdánlivě pohledem rozjímá nad smrtí, když pohřbívá mrtvého ptáka. Zobrazení Masona jako tak trochu rebela je rovněž dost konvenční — prohlíží si polonahé modelky v katalogu, nechá se navést do sprejování graffiti, místo uklízení stolů při práci v místní restauraci flirtuje se servírkou. Kromě inovativního prvku herce stárnoucího v průběhu filmu tak není nijak zvlášť originální postavou.

Myslím si však, že Linklater v CHLAPECTVÍ pracuje s něčím mnohem zajímavějším a spíše než stárnutí herců se to týká struktury vyprávění. Film vypráví záměrně útržkovitý příběh. Každý z ročních segmentů je očividně zlomkem života postav, tvůrci se ale moc nesnažili mezery mezi nimi překlenout, a vytvořit tak konvenční proud vyprávění. Nenajdeme zde žádné dialogové háčky tvořící hladké přechody ani žádné zjevné dlouhodobé cíle, jen na Masonovi vidíme nevyjádřenou touhu dát svému životu smysl a na Olivii snahu zajistit pro svou rodinu šťastnou budoucnost. A co je zcela evidentní, události, které by normálně byly nějak dovysvětleny nebo motivovány, se prostě přejdou. Stříhy z jednoho segmentu do dalšího jsou někdy trhavé a jindy tak nepatrné, že si hned neuvědomíme, že

3) Viz David B o r d w e l l, 'They're looking for us,' 23. července 2010, *Observations on Film Art*, <<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/09/19/theyre-looking-for-us/>>, [cit. 11. 1. 2016].



Obr. 2. Proměňující se účesy, jež pomáhají rozpoznat průběh let.

jsme ve vyprávění opět o rok poskočili. Jak napsal recenzent Kurt Brokaw, chybí tu „otáčení stránek kalendáře, mezititulky naznačující plynutí času“.⁴⁾

Co se stalo s třetím manželem Olivie? (Zde vycházím z předpokladu, že starší Mason byl jejím prvním manželem.) Před sňatkem jej vidíme na večírku a působí docela solidně. V pozdějším segmentu už je za něj Olivia provdaná. Dál už se s ním nesetkáme, až na jednu večerní scénu, kdy sedí na verandě, popíjí pivo a spílá Masonovi za pozdní příchod. Stane se z něj snad další opilý násilník jako z manžela druhého? Místo toho prostě zmizí. Je možné, že herec, který hrál jeho roli, v reálu jen odpadl, v takovém případě by ovšem bylo vcelku snadné zmínit se o jeho smrti nebo odchodu — o čemkoliv, co by objasnilo jeho zmizení. Žádného vysvětlení se ale nedočkáme. (V pozdějším rozhovoru s otcem se Mason zmiňuje o „průvodu opilých pitomců“, kterému ho matka vystavovala.)

Podobná situace nastává, když Olivia utíká z domova svého druhého, vskutku násilného manžela a vezme s sebou Sam a Masona, ale jejich dva nevlastní sourozence nechá na místě — jako diváci si o ně děláme starosti. Sam je rozrušená a prosí matku, aby je vzala s sebou, ale Olivia se zajímá jen o to, jak utéci s vlastními dětmi. Vybijte si teď na nich jejich otec svůj vztek? Bude jim i nadále ubližovat, nebo se děti nějak osvobodí? To jsou všechno důležité otázky, obzvlášť po dosti dlouhé napínavé scéně, v níž Olivii i všem čtyřem dětem její opilý muž vyhrožuje. V konvenčním vyprávění bychom na tyto otázky s největší pravděpodobností dostali nějakou odpověď.

4) Kurt Brokaw, Linklater's 12+ Year Gamble on "Boyhood" Pays Off. 5. června 2014, *The Independent*, <http://independent-magazine.org/2014/06/boyhood_review_richard-linklater_patricia-arquette_ethan-hawke_kurt-brokaw/>, [cit. 29. 1. 2016].

Dalším bodem syžetu, který mi vrtal hlavou, bylo náhlé rozšíření vyprávění o náboženský rozměr, když se Mason starší, jenž dosud neprojevoval žádné náboženské sklony, přižení do velice křesťansky založené rodiny. Stane se Mason starší také věřícím, nebo se jen vyhne sporům a bude chodit do kostela s manželkou a jejími rodiči?

Nejen na tyto otázky jsem ve filmu nedostala odpověď. Zjevně tu ale nejde o nějaké lajdácké vyprávění, nýbrž o systematickou strategii. Linklater nás s každým skokem nutí k tomu, abychom sami přišli na to, ve které fázi života postav se zrovna nacházíme — kde právě bydlí, kdo ještě stále patří do jejich příběhu a kdo z něj už odešel.

Skutečně jsem nikdy neviděla film, který by takto dokázal stlačit čas a tím nám živě evokovat, kolik lidí do našich životů vstoupí a zase z nich odejde; někteří z nich se později objeví znovu, jiní už nikoliv. Nedávno mne kontaktoval vzdálený příbuzný, se kterým jsem poté, co se moje rodina odstěhovala na středozápad v roce 1963, ztratila kontakt. Jako penzista začal chodit na filmový kurz, kde dostal k četbě *Umění filmu*. Rozhodl se tedy zjistit, jestli jeden z autorů není náhodou jeho příbuzný. Ukázalo se, že aniž bychom to o sobě věděli, oba po desetiletí bydlíme ve Wisconsinu, on v Milwaukee a já v Madisonu. Podobné věci se lidem stávají a připadají nám stejně nečekané a překvapivé jako v Linklaterově filmu. S *tímto* se ztotožnit určitě dokážu.

Myslím, že jsem se ještě nesetkala s narativním filmem vyrobeným v rámci amerického produkčního systému nebo na jeho okraji, který by pracoval s tolika mezerami a v němž by chybělo tolik spojnic v řetězci příčin a následků. Právě to je podle mého názoru tím opravdu inovativním prvkem CHLAPECTVÍ, ačkoli nejde o věc, kterou by publicisté divákům či oscarovým akademikům dokázali „prodat“.

Přímo před vašima očima

Když jsem slyšela o nejslavnějším aspektu CHLAPECTVÍ, hned mne napadlo „to jsem viděla v sérii HARRYHO POTTERA“. Nebyla jsem s touto myšlenkou zdaleka první. Brzké, nejspíš první propojení „chlapce“ s „chlapcem, který přežil“ se objevilo v rámci propagační kampaně filmu. Od 4. do 10. července 2014 běželo v IFC centru v New Yorku všech osm potterovských filmů v řadě, jako část série „na počest uvedení CHLAPECTVÍ Richarda Linklatera“.⁵⁾ IFC samozřejmě film financovala a do amerických kin jej uvedla 11. července



Obr. 3. Tweety Davida Eldricha o tralierovém *mash-upu* CHLAPECTVÍ a HARRYHO POTTERA a následovná diskuse.

5) "Harry Potter: Hogwarts and All," 4.–10. července 2014, IFC Center, <<http://www.ifccenter.com/series/harry-potter-hogwarts-and-all/>>, [cit. 24. 2. 2015].

2014. Geniální! Jak by řekl Harry. A potom to na internetu vzali do svých rukou profesionální i amatérští fanoušci. 15. července nadhodil možnost *mashupu* CHLAPECTVÍ a HARRYHO POTTERA (obr. 3) David Ehrlich (mimo jiné kritik na volné noze a editor filmové rubriky časopisu *Time Out NY*).⁶⁾

Když už jednou takový návrh na internetu padne, to by bylo, aby se nenašel někdo, kdo by hozenou rukavici nezvedl. Hned 23. července tedy Chris Wade zveřejnil POTTERHOOD („Potterství“) na kulturním blogu *Browbeat* online magazínu *Slate*.⁷⁾ Další mashup se stejným názvem se objevil na *IGN*⁸⁾ 6. února 2015. Hned v patách mu byl UPŘÍMNÝ TRAILER — CHLAPECTVÍ od Screen Junkies na *YouTube*⁹⁾ 10. února 2015, kde HARRYHO POTTERA zmiňují. Sekvence pěti po sobě následujících titulků a záběrů srovnává film se sérií (obr. 4–8).

Navazující pokračování filmů s Harrym Potterem jsou jen tím posledním a nejznámějším z příkladů. V historii najdeme další série o dospívání a dokonce i série o dospívání a stárnutí, k nimž se ostatně odkazuje Christopher Campbell ve svém prvním komentáři pod Ehrlichovým tweetem.

- 6) David Ehrlich, tweet ze dne 15. července 2014, s reakcemi 15.–23. července 2014, *Twitter*, <<https://twitter.com/davidehrlich>>, [cit. 24. 2. 2015].
- 7) Chris Wade, 'A *Boyhood* and *Harry Potter* mashup twelve years in the making,' 23. července 2014, *Browbeat*, <http://www.slate.com/blogs/browbeat/2014/07/23/potterhood_trailer_a_boyhood_harry_potter_mashup_12_years_in_the_making.html>, [cit. 24. 2. 2015].
- 8) 'The Original *Boyhood* — *Harry Potter* vs. *Boyhood* Trailer Mashup,' 6. února 2015, *IGN*, <<http://www.ign.com/videos/2015/02/06/the-original-boyhood-harry-potter-vs-boyhood-trailer-mash-up>>, [cit. 24. 2. 2015].
- 9) Screen Junkies, 'Honest Trailers — *Boyhood*,' 10. února 2015, *YouTube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=SSZglWy7H0k#t=118>>, [cit. 24. 2. 2015].



Obr. 4–8. UPŘÍMNÝ TRAILER — CHLAPECTVÍ od Screen Junkies zahrnuje krátký segment odkazující na sérii HARRYHO POTTERA.

Jednoho takového předchůdce zmiňuje kritik Justin Chang:

Pokud jsou Linklaterovy filmy „PŘED...“¹⁰⁾ variacemi na Rohmera, každý z nich rozkošně upovídánou etudou o dvou postavách, rozehranou na pozadí idylického Starého světa, u CHLAPECTVÍ jde potom jednoznačně o poctu Truffautovi, jenž režíroval pravděpodobně nejlepší film o neklidném mládí vůbec, NIKDO MNE NEMÁ RÁD. Dlouhodobá spolupráce francouzského mistra s hercem Jeanem-Pierrem Léaudem v roli Antoina Doinela působí jako raný vzor pro společné dílo Linklatera a Coltranea.¹¹⁾

Všechno je to ale ještě zamotanější — Doinelovu sérii zmínili v jednom z rozhovorů s Danielem Radcliffem a jeho reakce byla: „Viděl jsem jen NIKDO MNE NEMÁ RÁD. Zajímavé ale je, že mne o to požádal Alfonso Cuarón při natáčení třetího HARRYHO POTTERA. Jako inspiraci pro Harryho a jeho pocit úzkosti.“¹²⁾

Truffautova doinelovská série trvala dlouhých dvacet let, byť se nejednalo o každoroční příspěvky: NIKDO MNE NEMÁ RÁD (1959), ANTOINE A COLETTE (1962, krátký film zahrnutý do filmové antologie LÁSKA VE DVACETI LETECH), UKRADENÉ POLIBKY (1968), RODINNÝ KRB (1970) a LÁSKA NA ÚTĚKU (1979). Na rozdíl od potterovské série nebyly tyto filmy dopředu koncipovány jako skupina. Truffaut je čas od času zařadil mezi své ostatní filmy. V kinech se objevovaly po některých jeho nejlepších dílech — UKRADENÉ POLIBKY po filmu NEVĚSTA BYLA V ČERNÉM (1968), RODINNÝ KRB po DIVOKÉM DÍTĚTI (1970) a LÁSKA NA ÚTĚKU po ZELENÉM POKOJI (1978). Tenkrát byly považovány za Truffautovy pauzy po náročném projektu. Žádné z pokračování sice nedosáhlo kvalit prvního filmu, ale aspoň jsme viděli Jeana-Pierra Léauda vyrůstat.

Jiní kritici zmiňují sérii později nazývanou UP, původně televizní program s názvem SEVEN UP! (1964), režírovaný Paulem Almondem. Program se skládal z rozhovorů se čtrnácti sedmiletými dětmi. Michael Apted v sérii opakující se po sedmi letech dále pokračuje, vše odstartovalo 7 PLUS SEVEN (1970) a posledním dílem bylo zatím 56 UP (2012). Jeden z účastníků nadobro odpadl, tři některé epizody vynechali, 56 UP ale obsahuje rozhovory se třinácti z původních čtrnácti, což je nemalý úspěch v záznamu procesu stárnutí během osmačtyřicetiletého období (a navíc stále pokračuje).

Pro někoho bylo sledování série silným zážitkem. Roger Ebert na ni napsal dvě čtyřhvězdičkové recenze, první v roce 1998¹³⁾ a druhou v lednu 2013,¹⁴⁾ několik měsíců před

10) Pozn. redakce: Naráží se na trojici filmů Richarda Linklatera PŘED ÚSVITEM (1995), PŘED SOUMRAKEM (2004) a PŘED PŮLNOČÍ (2013), které sledují stejnou dvojici hrdinů reprezentovaných stejnými dvěma herci v různých časových obdobích během krátkého časového úseku (noc, odpoledne, večer).

11) Justin Chang, 'Richard Linklater on "Boyhood," the "Before" Trilogy and the Luxury of Time,' 25. června 2014, *Variety*, <<http://variety.com/2014/film/news/richard-linklater-boyhood-ethan-hawke-patricia-arquette-1201243485/>>, [cit. 24. 2. 2015].

12) Steve Daly, 'Daniel Radcliffe bares his ... thoughts,' 11. července 2007, *Entertainment Weekly*, <<http://www.ew.com/article/2007/07/11/daniel-radcliffe-bares-histhoughts>>, [cit. 24. 2. 2015].

13) Roger Ebert, 'The Up Documentaries,' 25. října 1998, *RogerEbert.com*, <<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-up-documentaries-1985>>, [cit. 24. 2. 2015].

14) Roger Ebert, '56 Up,' 30. ledna 2013, *RogerEbert.com*, <<http://www.rogerebert.com/reviews/56-up-2013>>, [cit. 24. 2. 2015].

svou smrtí. Označil ji za „inspirativní, až ušlechtilé využití filmového média“. Jde ale o dokumentární sérii, a tedy o ne úplně fér-ové srovnání. Za zmínku však stojí, že když Linklater CHLAPECTVÍ nabízel Jonathanu Sehrigovi, jehož firma IFC předtím produkovala SNÍM ČI BDÍM? (2001), nechal se Sehrig slyšet, že „jediná paralela, která mne napadá, je SEVEN UP!“.¹⁵⁾

Také by mne zajímalo, jestli diváci ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století s dojetím i pobavením sledovali, jak Mickey Rooney vyrůstá v sérii o Andym Hardym (obr. 9), od A FAMILY AFFAIR



Obr. 9. Velmi mladý Mickey Rooney v rané fázi série ANDY HARDY.

(1937) k LOVE LAUGHS AT ANDY HARDY (1946), a k tomu ještě obnova ANDY HARDY COMES HOME (1958); celkem šlo o dvacet snímků. Tyto filmy nebyly na začátku zamýšleny jako série, ale jakmile se prokázala popularita hlavní postavy, sekce B studia MGM začala chrlit dva až tři filmy ročně a měla jasný plán pokračovat donekonečna. Jednotlivé filmy měly samostatný příběh, ale náměty se postupnému stárnutí Rooneyho, v době premiéry úvodního filmu sedmnáctiletého mladíka, náležitě přizpůsobovaly.¹⁶⁾

Nic z toho zde nepíši proto, abych Linklaterův film hanila. Jde mi jen o to ukázat, že téměř nic se neobjeví z čista jasna bez historických precedentů nebo vlivu konvencí. Zároveň ale ani jedna ze zde popsaných sérií rozhodně nevyzkoušela přerušování kauzálního řetězce, s nímž pracoval Linklater.

Potterovské pojítko

Ze všech výše zmíněných sérií souvisí HARRY POTTER s CHLAPECTVÍM nejvíce. Čas jejich natáčení se z velké části překrýval a jejich režiséři, bez ohledu na nepoměr mezi financováním obou projektů, stáli před podobnými zásadními výzvami. HARRY POTTER disponoval obrovským rozpočtem zaštitěným firmou Warner Bros., v rozmezí od 100 milionů dolarů na TAJEMNOU KOMNATU (2002) až po 250 milionů dolarů na PRINCE DVOJÍ KRVE

15) Jeremy Kay, 'The making of Boyhood,' 28. listopadu 2014, *Screen Daily*, <<http://www.screendaily.com/awards/the-making-of-boyhood/5080455.article>>, [cit. 24. 2. 2015].

16) I jiné země vyprodukovaly série filmů, ve kterých herci výrazně zestárnou. Díky Anttimu Alanenovi vím, že existuje finská šestidílná série SUOMISEN PERHE („Suominenovi“), natočená mezi roky 1941 a 1959. Jednoho ze členů rodiny, Olliho, hrál Lasse Pöysti, který během série zestárl ze 13 na 32 let a stal se důležitým finským hercem. Alanen říká, že doboví kritici srovnávali SUOMISEN PERHE se sérií o Andym Hardym. To samé platí i o dokumentárních filmech. Jak mne informoval Radomír D. Kokeš, česká filmařka Helena Třeštíková je známá svou časosběrnou metodou natáčení dokumentárních filmů. Kokeš píše (v osobní komunikaci): „Třeštíková současně sleduje řadu autonomních linií svého dokumentaristického zájmu (mezi sledované subjekty patří manželé, zloděj, narkomanka, umělci, chudá žena atd.), které systematicky natáčí celá desetiletí“, a vytváří tak portréty stejných osob v průběhu let kombinací rozhovorů a nearanžovaných záběrů. Srov. <<http://www.kviif.com/en/programme/film/113477-marcela/>>, [cit. 14. 1. 2016].

(2009).¹⁷⁾ Rozpočet CHLAPECTVÍ se pohyboval kolem pouhých 200 tisíc dolarů na jeden rok a dohromady za dvanáct let tedy včetně postprodukce a dalších výdajů činil okolo 4 milionů dolarů. Jak ale uvidíme, výzvy neměly v případě obou projektů s rozpočtem nic společného.¹⁸⁾

CHLAPECTVÍ jsem viděla až den po předávání Oscarů v místním kině druhého oběhu. S překvapením jsem zjistila, že film odkazuje na Harryho Pottera, i když ne na filmy o něm, nýbrž na knížky. Spolu s dalšími popkulturními a historickými odkazy (scéna s cedulí na trávníku z kampaně Obama-Biden, různé popové písně) nám naznačují, ve kterém z dvanácti let se právě nacházíme.

V první části filmu Olivia čte Masonovi a Sam pasáž z *Harryho Pottera a Tajemné komnaty*. Obálku knížky nevidíme, jde ale o úryvek, který jasně odkazuje na příslušnou část knižní série. *Tajemná komnata* vyšla v USA 2. června 1999. (Zdá se to teď nejspíš neuvěřitelné, ale americká vydání prvních dvou knih měla zhruba roční zpoždění za britskými a současného vydání se v roce 2000 dočkal až *Ohnivý pohár*.) Děti jsou zjevně Harryho fanoušky, protože v témže roce je vidíme v knihkupectví, oblečené do kostýmů, během slavnostního uvedení dílu *Princ dvojí krve* na trh, což nám scénu přesně časově zařazuje do 16. června 2005. Nemyslím si, že série J. K. Rowlingové bylo použito náhodou. Prvních šest knih pokrývá šest školních let Harryho a jeho přátel v Bradavicích, zatímco v sedmém, posledním díle sledujeme jejich snahu zmařit plány zloducha Voldemorta. Všechny díly začínají v létě, často zahrnují i Harryho narozeniny v červenci. Prvních šest končí spolu se školním rokem a v završení dílu sedmého se Harry, Hermiona a Ron vrací do Bradavic porazit Voldemorta.

Jak Linklaterovo dílo, tak filmy s Harrym Potterem se musely vyrovnat s výzvou udržet si dětské herce po celé dlouhé období natáčení. Ani Linklaterův, ani „potterovský“ filmový štáb navíc nezačínal s kompletním scénářem. Scénář CHLAPECTVÍ se psal rok po roce a herci do něj přispívali. První filmy s Harrym Potterem se natáčely předtím, než Rowlingová dokončila své knihy, a autorka jen zřídka poskytovala ostatním informace o tom, co se v nadcházejících dílech stane.

Chlapectví chlapce, který přežil

Dost se toho napsalo o tom, jak Linklater dokázal Coltranea udržet zapáleného pro svůj projekt až do konce. Kdyby se chlapec rozhodl v roli Masona už nepokračovat, bylo by nejspíš po projektu. Nikdo z okolí filmu nikdy ani nenaznačil, že by jej i tak bylo možné dokončit. Neexistovala možnost, jak přimět Coltranea, aby se zavázal na celou dobu projektu, jelikož zákony Kalifornie zakazují filmové smlouvy na dobu delší než sedm kalendářních let. (Takzvaný zákon „De Havilland“ ze čtyřicátých let minulého století je založen na soudním sporu Olivie de Havillandové, který navždy změnil hollywoodský systém smluv; zajímavý příběh sám o sobě.¹⁹⁾)

17) Jde o veřejně přiznané částky z *Box-Office Mojo*, o finanční stránce posledních dvou filmů nám chybí informace. Srov. <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=harrypotter2.htm>>, <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=harrypotter6.htm>>, [cit. 29. 1. 2016].

18) Srov. <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=boyhood.htm>>, [cit. 29. 1. 2016].

S ohledem na toto omezení podepsala produkce s Coltranem smlouvu na prvních sedm let, poté podepsal smlouvu druhou na zbývajících pět let.²⁰⁾ Z právního hlediska existoval moment, kdy se mohl ze spolupráce vyvázat, ale dá se předpokládat, že by ho filmaři nenutili zůstat, pokud by opravdu toužil s projektem skončit.

Lorelei Linklaterová, dcera režiséra, hrála vedlejší, ale důležitou postavu Sam. Zatímco Coltrane nikdy skončit nechtěl, ona v jednu chvíli ano, a souviselo to s Harrym Potterem. Před měsícem to v rozhovoru pro *The Telegraph* přiznal samotný režisér:

Je ironické, že to nebyl Coltrane, kdo by se vzepřel tomuto neobyčejnému závazku, ale Linklaterova vlastní dcera Lorelei. Po třech letech natáčení *CHLAPECTVÍ*, když jí bylo téměř dvanáct, se zeptala otce: „Mohla by moje postava umřít?“ Linklater dnes říká, že „chtěla skončit,“ ale že „šlo jen o jeden rok.“

Linklater zjistil pravý důvod dceřiny vzpoury až minulý měsíc, když byli v Anglii na návštěvě kulis *HARRYHO POTTERA* během prohlídky studia Warner Bros. V jedné scéně v *CHLAPECTVÍ* se Mason a Sam převléknou za své oblíbené potterovské postavy a jdou spolu na půlnoční prodej poslední Harryho knihy. „Lorelei jsem oblékl za profesorku McGonagallovou, i když si teď myslím, že chtěla jít za Hermionu,“ vzpomíná Linklater. „Ty příběhy pro ni byly tak reálné. Myslela si, že dostane dopis z Bradavic, ve kterém jí napíšíou, že může přijet. Myslela si, že by mohla chodit s Harrym Potterem. Ne s Danielem Radcliffem, s Harrym. Myslím, že tím, že jsme tu scénu točili, jí připadalo, že tyhle věci shazujeme, narušujeme její osobní prostor. Tenkrát to nedokázala přiznat. Teď ano.“ Režisér pokrčí rameny, „byl to konflikt mezi tátou a dcerou, ne mezi herečkou a režisérem.“²¹⁾

Zanícený zájem o svět Harryho Pottera u Linklaterovy dcery nutí jednoho k myšlence, jestli nápad na *CHLAPECTVÍ* nebyl alespoň nevědomky inspirovaný výtvozem Rowlingové. Ve chvíli, kdy byla jednání o podpoře a obsazení filmu *CHLAPECTVÍ* u konce, v roce 2002, spatřily světlo světa již čtyři knížky a jeden film ze série. Ne že by to pro kterékoliv z mých tvrzení zde bylo podstatné, je to ale zajímavá úvaha. Pokud by to byla pravda, Linklater rozhodně obrátil svůj projekt úplně jiným směrem.

Režisérovi se zjevně podařilo Lorelei přemluvit, aby pokračovala, což bylo jen pro dobro filmu. Mason má spoustu problémů, a kdyby mu měla umřít sestra, mohlo by se to od filmařů jevit jako přehnaná hra na city.

Producenti *HARRYHO POTTERA* na druhou stranu stáli před reálnou hrozbou nutnosti nahradit některé z dětských herců, uvědomíme-li si, že by těžko bylo možné tak nákladnou a populární sérii ukončit, kdyby se řekněme Daniel Radcliffe nebo Emma Watsonová rozhodli odejít, případně najednou vypadali příliš staří pro svou roli. V Bradavicích je jistě tolik studentů, že by přeobsazení menších rolí proběhlo hladce. Bylo ale důležité zachovat minimálně ústřední a zásadní vedlejší postavy: Harryho, Hermionu, Rona, Freda a George, Ginny, Nevilla, Lenku a Draca. Žádoucí bylo rovněž udržení stejných herců pro

19) 'De Havilland Law,' n.d., Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/De_Havilland_Law>, [cit. 24. 2. 2015].

20) Kay, 'The making of Boyhood.' <<https://www.youtube.com/watch?v=HjmUJQg2eUw>>, [cit. 29. 1. 2016].

21) David G r i t t e n, 'Boyhood: Richard Linklater Interview,' 9. února 2015, *The Telegraph*, <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/10944351/Boyhood-Richard-Linklater-interview.html>>, [cit. 24. 2. 2015].

role dospělých a ta jedna nezbytná změna, která musela proběhnout, nakonec úspěch série nezhatila.

I když společnost Warner Bros. prozíravě oslovila Rowlingovou s žádostí o odkoupení práv brzy, máloco naznačovalo, že bude první kniha v USA stejně úspěšná jako v Británii. V roce 2011 napsala Rowlingová poučný článek o svém vztahu s hlavním scenáristou série Stevem Klovesem, autorem všech scénářů s výjimkou FÉNIXOVA ŘÁDU. Popisuje jejich první setkání těsně před pracovním obědem s vysokým činitelem velkého studia. (Odehrálo se mezi koncem léta 1997 a začátkem podzimu 1998.) Zmiňuje, že byla vůči Klovesovi ostražitá:

Měla jsem za to, že zmasakruje moje dítě. Šlo o etablovaného scenáristu, to mi nahánělo strach. Taký to byl Američan a naše setkání proběhlo krátce po recenzi první knížky v (myslím) *New Yorkeru*, kde autorovi přišlo nepravděpodobné, že americké publikum porozumí britským slovním obrátům. Je potřeba mít na paměti, že moje první setkání s Warner Bros. neprobíhalo na pozadí ohromného úspěchu mých knih v Americe. I když v Británii už byly mé romány dost populární, v USA bylo vše teprve na začátku a neměla jsem tudíž nic, o co bych opřela svůj názor, že například Hagrida nebude potřeba pro velké plátno „překládat“.²²⁾

Jakkoliv to teď působí zvláště, herci z HARRYHO POTTERA měli původně smlouvu jen na první díl. Kolem třetího, VĚZNĚ Z AZKABANU (2004), už se mluvilo o změně ústředních mladých herců. Když Radcliffe dostal otázku, jestli si na začátku myslel, že bude točit všech sedm dílů, v rozhovoru poznamenal: „Nikdy jsem si nebyl jistý, jestli budu dělat ještě další filmy, kromě prvního a druhého, na které jsem podepsal smlouvu. Od té doby to vždycky bylo: Budeme točit film po filmu“.²³⁾ To naznačuje, že se smlouvy obnovovaly po každém filmu až do konce a že Linklater měl větší šanci udržet si hlavní herce až do konce než producenti HARRYHO POTTERA.

O možnosti odchodu jednoho či více dětských herců během natáčení série HARRY POTTER se skutečně vedla debata. (Citace s daty v závorkách níže pocházejí z novinkové stránky Daniela Radcliffea na *IMDb*, což nám poskytuje užitečné chronologické informace, často jde o abstrakty z placených stránek.)

[5. září 2002] Hvězda z HARRYHO POTTERA, Daniel Radcliffe, se smířil s tím, že vyrostе z role dětského kouzelníka, a to doslova. Třináctiletý herec právě dokončil natáčení druhého dílu adaptace nebyvale úspěšné heptalogie knížek pro děti autorky J. K. Rowlingové, jenže hlas mu už začal mutovat a chlapec roste jako z vody. Daniel říká, „za pár let už se možná změním natolik, že se na roli nebudu hodit — i když Harry v knížkách taky roste“.

22) J. K. Rowling, 'Written By: When Steve Met Jo,' duben/květen 2011, *Bluetoad*, <http://bluetoad.com/display_article.php?id=705240>, [cit. 24. 2. 2015].

23) Steve Daly, "Daniel Radcliffe bares his ... thoughts," 11. června 2007, *Entertainment Weekly*, <<http://www.ew.com/article/2007/07/11/daniel-radcliffe-bares-histhoughts/2>>, [cit. 29. 1. 2016].



Obr. 10–11. Tři hlavní hrdinové vyrostli mezi KAMENEM MUDRCŮ a VĚZNĚM Z AZKABANU jako z vody.

[22. října 2002] Předpokládá se, že od čtvrtého dílu, plánovaného na rok 2004, se hlavních rolí filmové frančízy HARRY POTTER ujme jiná skupina mladých herců. V úterý to předpověděl Chris Columbus, režisér prvních dvou filmů série. S poznámkou, že ze současných hvězd, Daniela Radcliffa, Emmy Watsonové a Ruperta Grinta, budou příští rok teenageři, Columbus sdělil agentuře Reuters: „Kdybych se vsázel, řekl bych, že po trojce pravděpodobně všichni skončí“.²⁴⁾

Zpoždění kolem třetího dílu opravdu dala hercům čas vyrůst více než mezi prvním a druhým dílem, a rozdíl mezi KAMENEM MUDRCŮ a VĚZNĚM Z AZKABANU, které se odehrávají po dvou letech, je očividný (**obr. 10–11**).

Producentům už v tomto stadiu došlo, že i když byly první dva filmy uvedeny rok po sobě (v listopadu 2001 a 2002), nebude možné toto tempo udržet. Závěrečný film měl také premiéru až v červenci 2011. To znamená, že i když v rámci trvání syžetu Harry a jeho přátelé prožili sedm let, natočení filmů trvalo roků deset. Ve většině případů byla mezi premiérami (obvykle se konaly buď v listopadu, nebo v červnu či červenci) jeden a půl roční až dvouletá mezera.

Následující rok opět přinesl spekulace, tentokrát šlo o tvrzení, že hlavní dětské postavy budou nahrazeny v pátém filmu:

24) 'News for Daniel Radcliffe,' 5. září and 22. října 2002, *IMDb*, <<http://www.imdb.com/name/nm0705356/news?year=2002>>, [cit. 24. 2. 2015].

[18. června 2003] Ačkoliv nám analytici naznačovali, že tři mladé hvězdy filmů o Harrym Potterovi rychle přerůstají své postavy, v úterý Tisková agentura Reuters ocitovala zdroj z branže znalý situace, který se nechal slyšet, že návrat herců ve čtvrtém filmu, *HARRY POTTER A OHNIVÝ POHÁR*, s chystanou premiérou v listopadu 2005, je pravděpodobný. Tou dobou už Danielu Radcliffovi, představiteli Harryho Pottera, bude 16 let. Reuters citoval výrok Seta Siegela, zakladatele licenční a marketingové konzultační skupiny Beanstalk, ve kterém varoval, že pokud nebudou hvězdy nahrazeny mladšími herci, „licence přijde na buben“. Wendi Greenová, agentka dětských herců pracující pro Abrams Artists Agency, řekla agentuře: „Když [budou] moc staří, děti se s nimi přestanou ztotožňovat.“²⁵⁾

Tom Felton, jenž v celé sérii hrál mladého padoucha Draca Malfoye, v rozhovoru z roku 2011 prohlásil: „Všichni jsme měli strach, že se nás po čtvrtém filmu zbaví a začnou znovu s novými dětmi. Takže ano, jsme velmi pyšní na to, že jsme zůstali až do konce.“²⁶⁾

Fámy o odchodu Radcliffa nebo ostatních pokračovaly i v pozdějších fázích série:

[4. března 2007] Zástupce Daniela Radcliffa potvrdil, že britský herec podepsal angažmá v závěrečných dvou filmech série *HARRY POTTER*. [...] Tato veleúspěšná licence, pokračující letos svým pátým dílem *HARRY POTTER A FÉNIXŮV ŘÁD*, celosvětově utržila na vstupném 3,5 miliardy dolarů. Rowlingová nedávno oznámila datum vydání sedmé a závěrečné knihy série, *Harry Potter a Relikvie smrti* — 21. července —, ale začátek natáčení filmu zatím oficiálně stanoven nebyl.²⁷⁾

Před uvedením závěrečného filmu nám Kloves prozradil, že odchod představitelů hlavních postav by v sérii způsobil další dramatické zvraty:

Vždycky to byla Emma, o kom jsme si mysleli, že odejde, a já vždycky říkal, že pokud jedno z dětí skončí, odejdu taky. A byl bych to udělal, protože jsem chtěl psát jen pro tuhle trojku. Vlastně jsem docela v šoku, že nakonec všichni zůstali. Tohle je na celé sérii ta nejpodstatnější věc.²⁸⁾

Pokračování Klovesovy účasti na projektu bylo zjevně klíčové nejen pro zachování konsistentního tónu série, ale i díky vzájemnému porozumění mezi ním a Rowlingovou, jež utužovalo její důvěru, že s knížkami bude zacházeno s respektem.

25) 'News for Daniel Radcliffe,' 18. června 2003, *IMDb*, <<http://imdb.com/name/nm0705356/news?year=2003>>, [cit. 24. 2. 2015].

26) Alex Winhouse, 'Harry Potter Stars Feared Being Replace, Reveals Tom Felton,' 21. června 2011, <<http://www.gigwise.com/photos/64162/13/Harry-Potter-Stars-Feared-Being-Replaced-Reveals-Tom-Felton>>, [cit. 24. 2. 2015].

27) 'News for Daniel Radcliffe,' 4. března 2007, *IMDb*, <<http://www.imdb.com/name/nm0705356/news?year=2007>>, [cit. 24. 2. 2015].

28) Steve Kloves, Steve Kloves Talks Harry Potter, 2011, *Empire*. <<http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1311>>, [cit. 24. 2. 2015, již není online]. Nyní dostupné v online archivované podobě na adrese <<https://web.archive.org/web/20120120235532/http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1311>>, [cit. 29. 1. 2016].

Filmaři si dokázali udržet všechny významné dětské členy štábu, a to spolu se spoustou bezejmenných postav na pozadí, které by i milovníci knížek stěží identifikovali. Jen o jednoho relativně důležitého dětského herce série přišla: Jamie Waylett, představitel Vincenta Crabbea, jednoho ze dvou Dracových grázlovských poskoků, odpadl před finálním filmem. Jinou možnost neměl, Waylettův odchod způsobil první z jeho hned několika střetů se zákonem. Došlo k němu v dubnu 2009 a během natáčení částí RELIKVIÍ SMRTI (2010–2011) byl zrovna ve vězení. I přes svou výraznost a dominantní úlohu v několika scénách je naštěstí Crabbe docela bezvýznamná postava (je to ten obtlouštělý mladík na **obr. 15** s Dracem, v závěrečné scéně KAMENE MUDRCŮ). Jiný student Zmijozelu, Blaise Zabini, kterého krátce zahlédneme v předchozím PRINCI DVOJÍ KRVE, převzal Crabbeovu úlohu druhého Dracova ranaře. Při té mele, která panuje v posledním filmu — a s tím, jak relativně málo se toho odehraje v Bradavicích — si většina diváků náhrady pravděpodobně ani nevšimla.

Vzhledem k povedenému castingu byla téměř úplná stabilita obsazení dětských rolí šťastnou volbou. I role dospělých byly stejně dobře obsazeny, tedy až na Richarda Harrise, který byl jako Brumbál v prvních dvou filmech viditelně zesláblý a nebylo reálné očekávat, že se dožije konce série. Od třetího dílu Harrise nahradil Michael Gambon a zdá se, že tato změna neměla postřehnutelný negativní dopad na popularitu filmů. Krátkodobé smlouvy velkého počtu dětských herců v sérii s Harrym Potterem byly tedy minimálně stejně náročnou ekvilibristikou jako udržet oba hlavní dětské herce CHLAPECTVÍ u projektu až do konce.

Konec je v nedohlednu

První film, KÁMEN MUDRCŮ, měl premiéru v listopadu 2001. Mezitím už vyšly čtyři ze sedmi knih, nejnovější byl tehdy *Ohnivý pohár* z června 2000. Zbylé tři knihy, všechny značně rozsáhlé, měly teprve vyjít.

Tak jako tak, dějový vývoj celé knižní série už byl v té době naplánován. Všichni, kdo romány četli, vědí, že jejich způsob vyprávění je šíleně spleťtý a že Rowlingová zabydla svůj fikční svět desítkami postav a stovkami zákonitostí. Lidé či předměty se v některých případech představí velmi brzy, do děje se aktivně vrací mnohem později a teprve až pak je vyprávění odhalí jako důležité. Gellert Grindelwald je například zmíněný na zadní straně Brumbálovy kartičky přibalené k čokoládové žabce, kterou si Harry Potter koupí v prvním díle. Píše se o něm, že byl temný čaroděj, jehož Brumbál porazil v roce 1945. Na první pohled to působí jako nepodstatná zajímavost, dokud v závěrečné knize nezjistíme, že Grindelwald byl jakýmsi předchůdcem Pána zla Voldemorta. Býval Brumbálovým přítelem během ředitelova nečekaně temného mládí a jde o klíčovou postavu v historii bezové hůlky, jedné ze tří Relikvií v názvu posledního dílu knihy.

I bez jakéhokoli povědomí o autorčině postupu psaní je zřejmé, že musela mít celé dílo předem podrobně promyšlené. Vážně je to tak:

Rowlingová dostala nápad na sérii v roce 1990 na cestě vlakem. Od úplného začátku zamýšlela romány jako sedmidílnou sérii. Než vůbec začala psát, strávila pět let

promýšlením zápletek a laděním postav. Dokonce nejdřív vytvořila kompletní životopisy svých postav. Rowlingová je pečlivá až puntičkářská spisovatelka, jež napsala ne méně než 15 verzí první kapitoly *Harryho Pottera a Kamene mudrců*.²⁹⁾

Když se tedy Rowlingová setkala s Klovesem na zmíněné schůzce, věděla už dost o tom, jak se série bude vyvíjet a jak skončí. Hned od začátku procesu vytváření scénáře dala autorka Klovesovi svůj e-mail pro potřeby konzultací a čas od času se i účastnila setkání nad scénářem. Klovesovi ale neřekla, co se v teprve chystaných knihách stane:

Steve se mne někdy vyptával na pozadí postav, jindy na to, jestli věty, které jim napsal, odpovídají tomu, co se jim stalo, nebo tomu, co mělo teprve přijít. Jen zřídka se vydal špatným směrem, vlastně si vybavuji jen jednu takovou situaci. Měl fenomenální instinkt ohledně podstaty postav; vždycky to zlehčuje, ale některé jeho tipy o tom, co se stane, byly velmi přesné.

Zrovna jsem si vzpomněla na tu jedinou věc, co netrefil, a bylo to tenkrát legrační. Byli jsme v ateliéru Leavesden na čtení scénáře *PRINCE DVOJÍ KRVE*, pro jednu jsme seděli vedle sebe, ve stejné místnosti. Úplně poslední verzi scénáře jsem nečetla, takže jsem jej v tu chvíli slyšela poprvé. Když se Brumbál rozvzpomínal na krásnou dívku, kterou znal v mládí, napsala jsem na svůj scénář „Brumbál je gay“ a posunula jsem ho směrem ke Stevovi. Chvilku jsme jen tak seděli a rošťácky se uculovali.

Nemyslím si, že by na mne kdy tlačil, abych mu prozradila, co přijde potom. Když si na to vzpomenu, vlastně je to zvláštní; i když mám pocit, že jako kolega spisovatel asi rozuměl tomu, že jsem potřebovala prostor. V jednu chvíli mi novináři prohlíželi odpadkové koše; držením jazyku za zuby jsem si doprávala tvůrčí svobodu. Nechtěla jsem, aby mne svazovala vysoká očekávání, která bych sama vyvolala; chtěla jsem mít volnost rozmyslet si svá rozhodnutí. Pár věcí jsem ale Stevovi řekla. Obvykle jsem se mu svěřovala, na čem zrovna pracuji. Vybavuji si, jak jsem mu během práce na *Ohnivém poháru* psala, že píšu o Hagridově osobní historii, již bych chtěla do knihy začlenit, ale nebyla jsem si jistá, jestli to nezabere moc místa v knize, která už i tak byla dost dlouhá. Psal mi zpátky: „O Hagridovi toho člověk neví nikdy dost. Dej to tam.“ Tak jsem ho poslechla.³⁰⁾

Při práci na *CHLAPECTVÍ* Linklater věděl, kolik let mu natáčení zabere, ale scénář psal sám, za pochodu. Příběh upravoval tak, aby odpovídal proměnám hlavního herce. V reálném životě se Coltrane začal zajímat o fotografii, a tak to režisér začlenil do jeho postavy.³¹⁾ Výstavba zápletky pevně stanovená nebyla, jen časová osa. Přes všechny proměny, který-

29) 'Harry Potter and the Philosopher's Stone (1997)', 1997, *Children's Literature Classics*, <<http://childlitterature.net/childlit/fantasy/harry.html>>, [cit. 24. 2. 2015].

30) J. K. Rowling, 'Written By: When Steve Met Jo', duben/květen 2011, *Bluetoad* http://bluetoad.com/display_article.php?id=705240 [cit. 29. 1. 2016]. O autorčině odhalení, že Brumbál je gay, jsem psala už jinde: Kristin Thompson, 'Rowling's revelations: Who wants to know?' 28. října 2007, *Observations on Film Art*, <<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/10/28/rowlings-revelations-who-wants-to-know/>>, [cit. 10. 1. 2016].

31) Kate Kellaway, 'Richard Linklater and Ellar Coltrane: 'Making Boyhood was a dear process'', 6. června 2014, *The Guardian*, <<http://www.theguardian.com/film/2014/jul/06/richard-linklater-ellar-coltrane-boyhood-interview-dear-process>>, [cit. 24. 2. 2015].

mi Coltraneův vzhled procházel, jak rostl, nemohl herec nikdy vypadat pro svou roli nevhodně, protože ji sám definoval a předurčoval.

Totéž nelze říct o potterovských filmových hvězdách. Nikdo nedokázal předpovědět, jak budou vypadat za deset let a jestli se budou hodit pro své postavy v do té doby neznámé zápletky, jež už byla ale do detailu naplánovaná.

Celkově vzato ale filmařům v průběhu natáčení přálo štěstí. Proměny byly věrohodné. Zatímco všechny tři hlavní postavy byly na začátku roztomilé (**obr. 10**), tak jak herci rostli, Grint v roli Rona o svou roztomilost přišel. Jeho vcelku tuctový zevnějšek se dobře hodí k jeho narůstající žárlivosti na Harryho, jež je obzvlášť důležitá pro OHNIVÝ POHÁR (2005, **obr. 12**) a RELIKVIE SMRTI — ČÁST PRVNÍ (2010). Radcliffe si víceméně udržel stejný



Obr. 12. Ronova žárlivost v OHNIVÉM POHÁRU.



Obr. 13. Z Harryho se stává pohledný mladý muž ve VĚZNI Z AZKABANU.



Obr. 14. Hermiona na plesu s Viktorem Krumem v OHNIVÉM POHÁRU.



Obr. 15. Mladý Draco Malfoy v KAMENI MUDRCŮ (s Crabbem po pravici). Černé špičaté čarodějnické klobouky, odpovídající knižní předloze, se už v dalších dílech chytře neobjevily.



Obr. 16. Dospělý Draco v PRINCI DVOJÍ KRVĚ.

vzhled. Jak dorůstal, z roztomilého dítěte se stal roztomile pohledný mladík (**obr. 13**). Watsonová se proměnila v krásnou mladou ženu, jak si ostatní postavy najednou uvědomí v plesové scéně OHNIVÉHO POHÁRU (**obr. 14**).

Totéž se potvrdilo v případě vedlejších postav. Felton coby Draco začal v KAMENI MUDRCŮ jako rozmazlený spratek (**obr. 15**). Postupně se proměnil v duševně trýzněného budoucího vraha, v němž se pozvolna probouzí hlas svědomí (**obr. 16**).

Bonnie Wrightová hraje Ginny Weasleyovou, zpočátku stydlivou dívku, tak moc okouzlenou Harrym Potterem, že v jeho přítomnosti není schopná říct ani slovo (**obr. 17**). O čtyři skutečné roky později v OHNIVÉM POHÁRU vypadá pořád skoro stejně (**obr. 18**) a filmaři se dost možná báli, aby na konci série působila dostatečně dospěle a nebylo těžké přijmout, že se do ní Harry zamiluje a vezme si ji.

Její mladistvý vzhled ale na druhou stranu jde ruku v ruce s předlohou ve scéně, kde by Ginny kvůli tomu, že je o rok za ostatními — teprve ve třetím ročníku — nemohla jít na ples, ledaže by měla za partnera čtvrtáka, a tak přijme nabídku Nevilla Longbottoma poté, co jej odmítne Hermiona. V knižce Ginny své volby tak trochu lituje, jelikož jí Neville při tanci v jednom kuse nemotorně šlape na nohu. Ve filmu její mládí znesnadňuje představu, že by ona a Neville mohli být jako potenciální pár bráni vážně. Štěstí opět stálo na straně filmařů, a když přišel čas na rozvinutí románku z knihy, z Wrightové už byla mladá žena (**obr. 19**).

Tím nejpůsobivějším důkazem šťastné ruky, kterou filmaři při výběru obsazení měli, je bezpochyby Matthew Lewis jako Neville Longbottom. Nevilla prvně zahlédneme zkra-



Obr. 17. Stydlivá Ginny je Harrym tak okouzlena, že nevykne ani slovo, když se prvně setkají v TAJEMNÉ KOMNATĚ.



Obr. 18. Stále mladinká Ginny s Nevillem Longbottomem na plese v OHNIVÉM POHÁRU.



Obr. 19. Ginny vyrostla do krásy právě včas pro romantický vztah v RELIKVIÍCH SMRTI — ČÁST PRVNÍ.

je KAMENE MUDRCŮ a rychle zaujme místo třídního hňupa. Ve vlaku do Bradavic ztratí svoji ropuchu a hned od začátku školy se projevuje jako zapomnětlivý nemotora bez známky sebevědomí, špatný student. Tato kombinace mu zdá se předurčuje věčný osud komické figurky. Mladý Lewis s buclatými tvářičkami, předkusem a bázlivým, ostražitým výrazem ve tváři je dokonalým ztělesněním této role (**obr. 20**).

Rowlingová pečlivě motivuje postupný nárůst Nevillova sebevědomí. **Obr. 20** zachycuje moment z vyvrcholení KAMENE MUDRCŮ, když mu Brumbál uděluje body navíc. Na nich závisí výhra Třídního poháru toho roku. Jak se dá předpokládat, Harry, Hermiona a Ron po jednom obdrží 50 bodů za své hrdinské činy při zmaření Voldemortova pokusu



Obr. 20. Neville překvapen body od Brumbála v KAMENI MUDRCŮ.



Obr. 21. Neville, již zcela k nepoznání od svého někdejšího já, uspěje ve VĚZNI Z AZKABANU.



Obr. 22. Neville získává sebevědomí při obraně Harryho ve FÉNIXOVĚ ŘÁDU.



Obr. 23. Nevillův hrdinský střet s Voldemortem v RELIKVÍÍCH SMRTI — ČÁST DRUHÁ.

vrátit se do své hmotné podoby. Ale Neville, jemuž se nepodařilo rozmluvit jim jejich nebezpečný podnik, získává deset bodů za statečnost svého úsilí — deset bodů potřebných pro posunutí Nebelvíru na první místo. Neville je z toho úplně v šoku, nicméně ve třetím díle (a filmu) to nevypadá, že by jeho sebevědomí nějak zvlášť narostlo. Avšak ve třetím díle, VĚZNI Z AZKABANU, Neville pod Lupinovým vedením dokáže porazit proměňujícího se bubáka — jde o jeho první školní úspěch (**obr. 21**). V následujícím OHNIVÉM POHÁRU vidíme první náznaky Nevillovy tragické minulosti: jeho rodiče, hrdinské postavy předchozího boje proti Voldemortovi, byli mučeni tak dlouho, až přišli o rozum, a Nevilla vychovávala náročná babička, která pro jeho nedostatky měla pramálo trpělivosti. (Ve filmové sérii je tato epizoda načrtnuta jen krátce.)

Později Neville zjistí, že má vlohy pro bylinkářství (v knize je to popsáno explicitně, ne však ve filmové sérii, i když v jednom díle se Neville namísto své ropuchy objeví s vzácnou rostlinou v ruce). V OHNIVÉM POHÁRU vezme Ginny na ples (**obr. 18**). Ve FÉNIXOVĚ ŘÁDU (2007) začne Dolores Umbridgeová usilovat o vedení Bradavic, zavádět svá orwellovská pravidla a plánovat, jak nahradí Brumbála, pročez se Harry uvolí učit ostatní studenty obranu proti černé magii. Po neslavném rozjezdu si Neville (který mezitím Harryho výrazně přerostl) pozvolna a s vážnou odhodlaností nakonec osvojí důležitá zaklínadla, potřebná pro nadcházející bitvy „Brumbálový armády“, jak se skupina sama nazve (**obr. 22**).

Nakonec se z Nevilla stane jeden z hrdinů závěrečného souboje s Voldemortem. Během posledních dvou knih/tří filmů Harry s Brumbálem a po jeho smrti pak s Ronem a Hermionou hledají a ničí viteály (šest tajemných předmětů, do kterých Voldemort schoval části své duše ve snaze dosáhnout nesmrtelnosti). Pět z nich zneškodní hlavní trio, ale je to Neville, kdo se na pobořeném nádvoří Bradavic vzepře Voldemortovi a zničí šestý viteál (**obr. 23**). To Harrymu umožní Voldemorta zabít.

Z Lewis se vyklubal pohledný mladík, po všech stránkách vhodný pro roli odhodlaného a chrabrého Nevilla. (Lewisova nečekaná proměna byla samo sebou námětem řady internetových komentářů.³²⁾ Najdeme mezi nimi nemálo obdivných povzdechů.) Ani ten neoptimističtější castingový režisér nemohl tušit, že se jedenáctiletý Lewis tak promění a dokonale naplní obraz své postavy na konci jejího vývojového oblouku. O to víc, když tento konec byl pro všechny kromě Rowlingové naprosto nepředvídatelný. (Čtenáře jistě potěší, že v knize se z Nevilla stane profesor bylinkářství v Bradavicích, i když ve filmu o tom není ani zmínky.)

V tom dle mého názoru spočívá největší výhoda filmu oproti knize, a dost možná bylo zapotřebí právě CHLAPECTVÍ, abychom si to plně uvědomili. Navzdory svým stylistickým nedostatkům vytváří Rowlingová rozsáhlou komplexní zápletku a v knihách si to vychutnáme beze zbytku. Zdatně zvládá vykreslit širokou škálu fascinujících a zábavných postav

32) Lauren Yapalater, 'Neville Longbottom Turned into a Beautiful Swan,' 31. května 2013, *BuzzFeed*, <<http://www.buzzfeed.com/lyapalater/neville-longbottom-turned-into-a-beautiful-swan#.tfMb9Nr9mR>> [cit. 24. 2. 2015]; Ashleigh Rainbird, 'Nerdy Neville Longbottom grows up: Actor Matthew Lewis unrecognisable from Harry Potter role,' 27. listopadu 2012, *Mirror*, <<http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/matthew-lewis-unrecognisable-from-harry-potter-1458680>> [cit. 24. 2. 2015]; Emily Sheridan, 'Harry Potter star Matthew Lewis' magical transformation from geeky Neville Longbottom to red carpet hunk,' 15. července 2011, *Daily Mail*, <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2014932/Harry-Potter-star-Matthew-Lewis-transformation-geeky-Neville-hunk.html>>, [cit. 24. 2. 2015].

a dialogy, kterými promlouvají, zní lehce a patřičně. Ačkoli jsou filmy poměrně dlouhé, velká část těchto dialogů se do nich nedostala, nebo byly zhuštěny.

Filmové adaptace literárních předloh nám umožňují na vlastní oči vidět prostředí, postavy a dění, které kniha vizuálně vykreslit nedokáže. V případě filmové série s Harrym Potterem díky designu famfrpálového stadionu tento sport ožil a zvláštní efekty daly i ne-lidským postavám jako Dobby a Krátura zdání reálnosti. Nakonec to ale byli herci a jejich postupné proměny, kdo postavám dodal něco důležitějšího, co literární postavy nikdy mít nemohly. Kloves vzpomíná na jednu z prvních schůzek:

Pamatuji si, jak před desíti, jedenácti lety sedím v kanceláři s Lorenzem de Bonaventurou [mimo jiné producentem série TRANSFORMERS], Davidem Heymanem [producentem HARRYHO POTTERA] a Chrisem Columbem [režisérem prvních dvou filmů s Harrym Potterem] a vedeme patnáctiminutový rozhovor o zvláštních efektech. Řekl jsem jim: „Podívejte se, zvláštní efekty v tomhle filmu jsou ty děti. Když se ty tři děti dobře obsadí, nikdy to neskončí, ale když se netrefíte, nikdy to nebude fungovat.“³³⁾



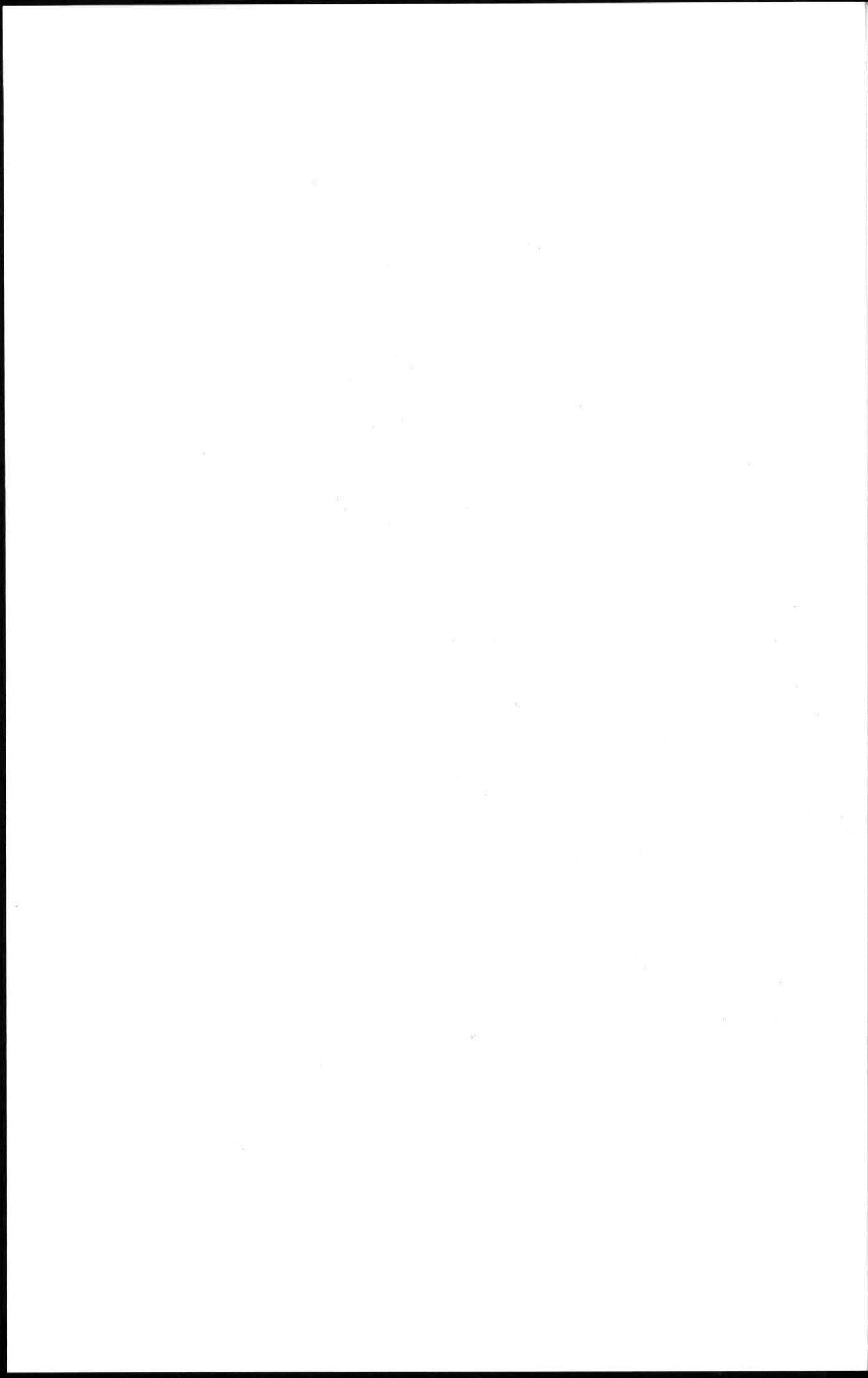
Obr. 24. Tři ústřední hrdinové po deseti letech práce na sérii v RELIKVIÍCH SMRTI — ČÁST PRVNÍ.

Z anglického originálu *Harry Potter and the Twelve-Year Boyhood*
přeložil Pavel Smutný.

33) Steve Kloves, Steve Kloves Talks Harry Potter, tamtéž. Proměna postav během sedmi let je v *Relikviích smrti* bohužel do jisté míry podkopána epilogem „o 19 let později“. V románu je to snesitelné, protože si hrdiny prostě představíme starší. Osobně bych se bez toho obešla, i kdyby to znamenalo, že se nedozvíme o Nevillově profesorském postu a jménu Harryho syna — Albus Severus Potter (oboje jsou potěšující informace na závěr). Ve filmu ovšem herci, jež jsme viděli reálně vyrůstat po dobu sedmi let studia v Bradavicích (a deseti let produkce), nemohou najednou poskočit do středního věku. Někteří z herců působí vcelku uvěřitelně (Radcliffe plus minus, Watsonová ani náhodou), ale dívat se, jak hrají o dost starší postavy, je rušivým prvkem. I když jsem si vědoma, že Rowlingová je s epilogem svého díla z nevysvětlitelných příčin citově spjatá, z filmu měl být rozhodně vypuštěn.

Citované filmy:

56 Up (Michael Apted, Paul Almond, 2012), *7 Plus Seven* (Michael Apted, 1970), *Andy Griffith Show, The* (1960–1968), *Andy Hardy Comes Home* (Howard W. Koch, 1958), *Antoine a Colette* (Antoine et Colette; François Truffaut, 1962; součást *Lásky ve dvaceti letech*), *Creed* (Ryan Coogler, 2015), *Divo-ké dítě* (*L'Enfant sauvage*; François Truffaut, 1970), *Family Affair, A* (George B. Seitz, 1937), *Harry Potter a Fénixův řád* (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*; David Yates, 2007), *Harry Potter a kámen mudrců* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*; Chris Columbus, 2001), *Harry Potter a Ohnivý pohár* (*Harry Potter and the Goblet of Fire*; Mike Newell, 2005), *Harry Potter a princ dvojí krve* (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*; David Yates, 2009), *Harry Potter a Relikvie smrti — část první* (*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1*; David Yates, 2010), *Harry Potter a Relikvie smrti — část druhá* (*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2*; David Yates, 2011), *Harry Potter a tajemná komnata* (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 2002), *Harry Potter a vězeň z Azkabanu* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*; Alfonso Cuarón, 2004), *Chlapectví* (*Boyhood*; Richard Linklater, 2014), *Láska na útěku* (*L'Amour en fuite*; François Truffaut, 1979), *Láska ve dvaceti letech* (*L'Amour à vingt ans*; Renzo Rossellini, Šintaró Išihara, Marcel Ophüls, Andrzej Wajda, François Truffaut, 1962), *Love Laughs at Andy Hardy* (*Love Laughs at Andy Hardy*; Willis Goldbeck, 1946), *Marcela* (Helena Třeštíková, 2006), *Nevěsta byla v černém* (*La Mariée était en noir*; François Truffaut, 1968), *Nikdo mne nemá rád* (*Les quatre cents coups*; François Truffaut, 1959), *Před půlnocí* (*Before Midnight*; Richard Linklater, 2013), *Před soumrakem* (*Before Sunset*; Richard Linklater, 2004), *Před úsvitem* (*Before Sunrise*; Richard Linklater, 1995), *Return to Meyberry* (Bob Sweeney, 1986), *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *Rodinný krb* (*Domicile conjugal*; François Truffaut, 1970), *Seven Up!* (Michael Apted, Paul Almond, 1964), *Sním či bdím?* (*Waking Life*; Richard Linklater, 2001), *Star Wars: Epizoda IV — Nová naděje* (*Star Wars: Episode IV — A New Hope*; George Lucas, 1977), *Star Wars: Síla se probouzí* (*Star Wars: The Force Awakens*; J. J. Abrams, 2015), *Suomisen Olli rakastuu* (Orvo Saarikivi, 1944), *Suomisen Olli yllättää* (Orvo Saarikivi, 1945), *Suomisen Ollin tempaus* (Orvo Saarikivi, 1942), *Suomisen perhe* (Toivo J. Särkkä, 1941), *Suomisen taiteilijat* (Orvo Saarikivi, 1943), *Taas tapaamme Suomisen perheen* (Toivo Särkkä, 1959), *Transformers* (Michael Bay, 2007), *Ukradené polibky* (*Baisers volés*; François Truffaut, 1968), *Zelený pokoj* (*La Chambre verte*; François Truffaut, 1978).



Pavel Skopal

Ovlivnila nás česká nová vlna a Švejka jsme uměli zpaměti

Rozhovor s Pirem Milkanim

Rozhovor proběhl 26. června 2014 v hotelu International v Tiraně. Za pomoc při jeho přípravě zaslouží poděkování Eriona Vyshka z albánského Ústředního státního filmového archivu (Arkivi Qendror Shteteror i Filmit) a Regina M. Longo, filmová archivářka, redaktorka časopisu *Film Quarterly* a ředitelka iniciativy zaměřené na propagaci a záchranu albánského filmového dědictví *The Albanian Cinema Project* (<http://www.thealbaniancinemaproject.org/>). Především pak děkuji panu Milkanimu za vstřícnost a ochotu podělit se o vzpomínky na dobu svého studia v Praze.

Úvod: zahraniční studenti na FAMU v 50. letech 20. století

Piro Milkani se narodil 5. ledna 1939 ve městě Korča.¹⁾ Po absolvování gymnázia v Korči studoval od 18. října 1955 do 31. srpna 1961 na FAMU. Studium katedry filmové fotografie (tedy kamery) absolvoval v roce 1960 středometrážním snímkem *NENÁVIST*, který režíroval Hynek Bočan. Hovoří plynule česky, v letech 1998–2002 zastával funkci albánského velvyslance v České republice. Žije v Tiraně, jeho syn Eno je filmový režisér, se kterým založil filmovou společnost Bunker Film.

Po návratu ze studií na FAMU do Albánie pracoval Milkani nejprve jako kameraman a poté přešel k režii snímkem *VÍTĚZSTVÍ NAD SMRTÍ*. Dosud režíroval 19 celovečerních filmů, posledním z nich je částečně autobiografický česko-albánsko-řecký koprodukční film *SMUTEK PANÍ ŠNAJDEROVÉ*, který spolurežíroval Pirův syn Eno Milkani. Spoluautorem scénáře, který popisuje milostné dobrodružství albánského studenta FAMU, byl vedle Pira Milkaniho jeho spolužák z FAMU Radomír Šofr.

Rozhovor s Piro Milkanim se zaměřuje na podmínky a okolnosti studia Milkaniho a dalších albánských studentů na FAMU, současně ale otevírá jednu důležitou otázku: jaký byl vliv FAMU a potažmo dalších filmových škol ve východním bloku, jakou byl Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii (VGIK), nejen na jejich „domácí“ studen-

1) Korča (albánsky Korçë) je přibližně sedmdesátitisícové město na jihovýchodě Albánie.

ty, ale také na ty zahraniční. Ti si své zkušenosti a pracovní dovednosti a zvyklosti odváželi zpravidla zpět do svých domovských zemí a tam nějakým způsobem ovlivňovali filmovou produkci na základě „importovaného“ vzdělání. To nevyhnutelně formovalo kulturní a vědomostní horizont a pracovní návyky. Dalším významným efektem zahraničního studia, který mohl formovat filmařskou praxi i mezinárodní filmové vztahy, pak byly sítě osobních a profesionálních kontaktů.

Když se podíváme na seznam zahraničních studentů už v prvním akademickém roce FAMU, tedy 1946/47 (a když pomineme slovenské studenty, mezi kterými byli například Ján Kadár nebo Stanislav Barabáš), najdeme zde dva Jugoslávce a šest Bulharů. V následujícím roce přibýlo dalších jedenáct Bulharů, tři Jugoslávci a jedna studentka z Francie. V prvním poúnorovém studijním roce 1948/49 nastupuje také první student z Albánie, Gëzim Erebara, a sedm studentů z Polska, mezi nimi například polský režisér Jerzy Passendorfer. Následující rok nenastoupil z Polska nikdo: v roce 1948 založili totiž Poláci v Lodži vlastní filmovou školu (PWSF), ale k Erebarovi přibyla z Albánie Aferdita Tutulani (profesním osudům albánských studentů se věnujeme v samotném rozhovoru), dále také Ind a Holanďanka. Ve studijním roce 1952/53 nastoupili spolu s dalším Albáncem (Hysenem Hakanim) také tři studenti režie z NDR: všichni se stanou nejen významnými a produktivními tvůrci východo německého studia DEFA, ale jak ještě zmíníme, přinejmenším u dvou z nich se jejich studijní zkušenost z Československa a navázání osobních kontaktů promítne do jejich tvorby. Bude to platit i o čtvrtém východoněmeckém studentovi Erwinu Strankovi, který nastoupil v roce 1954.

V akademickém roce 1953/54 už studuje na FAMU 158 studentů, podle dobového výkazu se jedná o: 136 mužů a 22 žen, 155 řádně a 3 mimořádně zapsané, 17 absolventů dělnického kurzu, 28 Slováků, 3 Němce, 3 příslušníky SSSR různých národností, 2 československé státní příslušnice sovětské národnosti (jednou z nich byla filmová kritička Galina Kopaněvová), 2 Albánce (nově přibyl student dramaturgie Niko Petro Koleka) a po jednom studentovi z Polska, Rumunska, Holandska a Řecka. Oním Řekem byl Georgis Skalenakis, který po absolvování FAMU natočil v roce 1963 jako svůj debut snímek PRAŽSKÉ BLUES o zahraničních studentech v Praze,²⁾ ale od roku 1965 už pracoval jako režisér a později také filmový pedagog v Řecku. V 70. letech na své studium a na vliv FAMU na budoucí pedagogickou praxi v rozhovoru se svojí bývalou spolužačkou Galinou Kopaněvovou vzpomínal takto: „[...] když jsem byl řeckou filmovou školou požádán o vedení předmětu režie [...], hlavní roli v mém rozhodnutí sehrála FAMU, měl jsem v sobě vstřebány základy pedagogického procesu — tím mě vybavila škola. A věř mi, že nepřeháním, když řeknu, že z toho, co jsem se na FAMU naučil, mohu přednášet donekonečna [...], naučila mě [FAMU] nejen, „jak“ dělat filmy, ale i tomu, „jak“ pozorovat život, „jak“ z života těžit, aby byl film dobrým filmem. Tohle se snažím přenést na školy v Řecku [...]. Možnost vidět na FAMU nejen nové, ale i archivní filmy, a to v systematickém uvádění, byla přirozeně skvělá věc. Kolikrát jsme seděli v promítačce od osmi ráno až do deseti večer.“³⁾ Jen do roku 1965 se škála zemí, jejichž státní příslušníci přijížděli studovat na pražskou filmovou školu, rozšíři-

2) Podrobněji srov. Jan B e r n a r d, *Filmy FAMU*. Nepublikovaný rukopis, uložený v knihovně Národního filmového archivu, s. 2.

3) Galina K o p a n ě v o v á, O tom, co mě naučilo učit. Rozhovor s řeckým režisérem, absolventem FAMU. *Film a doba* 25, 1979, č. 10, s. 564 a 567.

la o Koreu, Írán (Nosratallaha Karimiho čekala po návratu do Íránu dlouhá a úspěšná kariéra režiséra i herce),⁴⁾ Alžírsko, Saúdské Arábie, Ceylonu, Kypru, Indonésie či Španělska.

Jakým způsobem ovlivnilo studijní kurikulum a kulturní prostředí pražské FAMU ty studenty, kteří se věnovali filmařské profesi ve svých zemích, v naprosté většině případů zatím nevíme. Můžeme se ale podívat trochu podrobněji alespoň na čtveřici východoněmeckých režisérů, které po studiu na FAMU čekala mnohaletá úspěšná kariéra ve studiu DEFA.⁵⁾ Tři z nich nastoupili jako spolužáci v roce 1952 a společně také studium v roce 1956 zakončili: Frank Beyer, Ralf Kirsten a Konrad Petzold. Čtvrtý, Erwin Stranka, přibyl o dva roky později a dokončil studium v roce 1960. Beyer, Kirsten a Petzold natočili společně pod pedagogickým vedením Václava Wassermanna v roce 1955 studentský snímek *BLÁZNI MEZI NÁMI*.⁶⁾

Beyer ve své autobiografii vzpomíná na to, jak se ocitl na pražské FAMU, a jeho příběh připomíná pendlování albánských adeptů na filmové studium, o kterém mluví v rozhovoru Piro Milkani: v situaci ovlivněné omezenou kapacitou dvou dostupných filmových škol (pražské a moskevské) a plánováním bylo to, kde se zájemce o studium ocitne, do značné míry otázkou náhody. Beyer měl zájem o studium na VGIKu, ale ze dvou skupin studentů mohla do Moskvy odjet jen jedna — ta, ve které Beyer nebyl. Namísto toho nastoupil na divadelní vědu na Humboldtově univerzitě v Berlíně, kde tento obor spadl pod katedru germanistiky. Když dostal v říjnu 1952 nabídku na studium FAMU, nadšeně ji přijal, aby unikl z „prusko-socialistické šrotárny“, tedy z Humboldtovy univerzity. Beyer se zapsal na dramaturgii, ale neuměl česky a nemohl by složit talentové zkoušky, které předpokládaly napsání literární povídky. Požádal tedy o přechod na režii děkana Miloše Václava Kratochvíla, který s tím neměl žádný problém a obratem přestup potvrdil. Beyer také vzpomíná na to, jak ho ovlivnily filmy, které mohl na FAMU vidět, především sovětské a francouzské snímky z 30. let 20. století, jako byla *VELKÁ ILUZE*, *DEN ZAČÍNÁ* nebo *ČAPAJEV*.⁷⁾ Výhoda FAMU oproti studiu v Moskvě byla v tom, že studenti mohli odjet domů dvakrát do roka, kromě letních prázdnin také na Vánoce, zatímco ti moskevští jen jedenkrát. Další podmínkou bylo, že do Prahy a Moskvy mohli odjíždět pouze nesezdaní. To sice napomáhalo vzniku partnerských vztahů, ale němečtí funkcionáři to neviděli rádi: Kurt Hager, tehdejší šéf oddělení pro vědu při Ústředním výboru Sjedinené dělnické strany Německa, si proto během letních prázdnin nechal předvolat zahraniční studenty a apeloval na ně, aby nenavazovali intimní vztahy — stát totiž počítá s tím, že se i s nabytými znalostmi vrátí domů.⁸⁾

Ralf Kirsten natočil v roce 1972 koprodukcí s Barrandovem *ELIXÍRY DÁBLA*, Frank Beyer obsadil Vlastimila Brodského, který hrál už v *BLÁZNI MEZI NÁMI*,⁹⁾ do mezinárodně

4) Podrobněji k jeho působení na FAMU srov. B e r n a r d, *Filmy FAMU*, s. 3–4.

5) Kromě nich přijeli z tehdejší NDR studovat do Prahy v průběhu 50. a 60. let ještě Gert Ulrich (dramaturgie, 1956–57), Ulrike Harbigová (filmová a televizní publicistika, 1963–66) a Eva Natus (režie, 1961–63), která se provdala za českého animátora Jiřího Šalamouna a věnovala se výtvarnému umění, nikoli filmu.

6) Srov. Filmmuseum Potsdam, fond Ralf Kirsten, N014/0037; fond Frank Beyer, N024/1/180.

7) Frank B e y e r, *Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben*. München: Econ Verlag 2001, s. 64.

8) Tamtéž, s. 67.

9) A ve kterém našli Kirsten, Beyer a Petzold pro tento film podle jejich komentáře k projektu „ideálního představitele hlavní role, který úplně odpovídal našim představám“. Filmmuseum Potsdam, fond Frank Beyer, N024/1/180.

úspěšného snímku JAKUB LHÁŘ. Jejich pozdější spolužák Erwin Stranka se narodil v Kadani v meziválečném Československu a byl se svojí rodinou po válce odsunut do Německa. Na FAMU natočil pod pedagogickým vedením Miloše Makovce ateliérovou etudu DĚŠŤ PADÁ SHORA (1958), oceněnou na Světovém festivalu mládeže a studentstva ve Vídni. Absolventský film režíroval pod vedením Václava Wassermanna — byla to adaptace povídky Karl-Ludwiga Opitze GENERÁL (1960) o osudech bývalého nacistického generála ve Spolkové republice Německo.¹⁰⁾ V roce 1971 natočil v koprodukcii s Barrandovem historický dobrodružný snímek UKRADENÁ BITVA.

Když na počátku 70. let 20. století Erwin Stranka a Ralf Kirsten přistoupili ke koprodukční spolupráci s Barrandovem, mělo to své příčiny jak v širší politické situaci, tak v produkční strategii studií DEFA a Barrandov. V průběhu šedesátých let vznikly mezi studií DEFA a Barrandov jen dva koprodukční filmy (dětský snímek UPRCHLÍK a hudební revue STRAŠNÁ ŽENA), zatímco aktivnější kontakty měly spíše podobu najímání českých tvůrců pro východoněmecké filmové projekty, a i ty na konci šedesátých let ustaly. To mělo tři příčiny. První byla strategie studia DEFA, postupně se zaměřující na výchovu vlastních režisérů žánrových filmů, druhou malý zájem českých tvůrců o spolupráci s podceňovaným východoněmeckým studiem a třetí pak celkové politické ochlazení vztahů mezi NDR a Československem v období Pražského jara, které se odrazilo i na postoji východoněmeckých funkcionářů k FAMU. V prvních letech po založení Deutsche Hochschule für Filmkunst (později přejmenované na Hochschule für Film und Fernsehen — HFF)¹¹⁾ byly vzájemné kontakty velmi živé, ale od poloviny 60. let výrazně ochladly. V době utužení kulturní politiky v NDR po roce 1965 byla FAMU stále více vnímána spíše jako místo nebezpečné ideologické kontaminace, která by mohla ovlivňovat východoněmeckou kulturní sféru, než jako pozitivní vzor. Ministerstvo kultury varovalo HFF, že je nebezpečné vysílat studentské delegace na FAMU a do Prahy by měli být pouštěni pouze zcela spolehliví studenti, kteří plně podporují kulturní politiku NDR.¹²⁾ Situace se obrátila po začátku normalizace v Československu a v roce 1974 navštívil FAMU rektor HFF s cílem obnovit „po několik let přerušené kontakty“.¹³⁾ Normalizace 70. let přinesla politické sbližování obou zemí, což se projevilo i v nárůstu koprodukcí — a není jistě náhoda, že první dva z oněch osmi společných snímků, které natočila DEFA společně s Barrandovem, režírovali bývalí studenti FAMU.

— — —

10) K „famácké“ tvorbě Stranky srov. Jan Bernard, *Filmy FAMU*, s. 7–8.

11) FAMU byla také zvažována jako model, podle kterého by filmová škola v Postupimi mohla být vybudována. Srov. Bundesarchiv Berlin (BArch) DR 1/4049, Bericht über den Stand der Einrichtung einer Hochschule für Filmkunst. Protokol ze zasedání Státního výboru pro filmové záležitosti, 16. listopadu 1953 (za poskytnutí archivních dokumentů týkajících se spolupráce HFF s FAMU děkuji Ilke Brombachové a Tobiasu Ebbrecht-Hartmannovi). K historii německého filmového školství srov. Peter C. Slaný, *Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte — Typologie — Architektur*. München: Edition Text + Kritik 2011.

12) BArch DR 1/4282, IV *Deutsche Hochschule für Filmkunst* 1966.

13) Filmmuseum Potsdam, fond HFF-Dramaturgie. Zpráva o cestě FF do Prahy ve dnech 30. ledna – 2. února 1974. 11. února 1974. Také tento dokument mi laskavě poskytl Tobias Ebbrecht-Hartmann.

Rozhovor s Pirem Milkanim

Na kterých filmech jste se během studia na FAMU podílel?

V publikaci *Český hraný film* si můžete najít můj absolventský film *NENÁVIST*.¹⁴⁾ Byl součástí prvního hraného filmu, který se v roce 1960 na filmové fakultě realizoval — jednalo se o adaptace tří povídek Jana Drdy o odboji za druhé světové války.¹⁵⁾ Tím tedy absolvovalo devět studentů: tři dramaturgové, tři režiséři (Jireš, Sirový a Bočan) a tři kameramani. Já jsem byl jedním z nich, natočil jsem s Bočanem třetí povídku, nazvanou *NENÁVIST*. Na řadu věcí jsem už úplně zapomněl, ale v té knize *Český hraný film* jsem se našel také v roli spolupracovníka východoněmeckého režiséra Erwina Stranky (dělal jsem mu asistenta).¹⁶⁾ Nejdůležitější moje práce ve vztahu k České republice je samozřejmě film *SMUTEK PANÍ ŠNAJDEROVÉ*, který jsem natočil více než padesát let po začátku svých studií na FAMU v roce 1955. Točili jsme v Českém Šternberku a v Praze. Je to silně autobiografický film, ve kterém je osmdesát procent věcí založeno na skutečných událostech. V Albánii byl film přijat velice dobře. Dostal několik festivalových ocenění — Zvláštní cenu poroty v San Sebastianu, cenu za nejlepší scénář na festivalu v Alexandrii, zvláštní cenu na festivalu filozofického filmu v Krakově, v Salernu byl nejlepším zahraničním filmem, zastupoval Albánii v nominacích na Oscara.

Děj filmu se odvíjí na pozadí natáčení studentského filmu, který režíruje albánský student FAMU. Je tam i scéna, kde jedna z postav vyhrožuje udáním. Hrozilo něco takového na FAMU, vládla tam atmosféra strachu?

Neřekl bych, že tam byla taková atmosféra, ale vím, že naše ambasáda vrátila zpět do Albánie dobré studenty za jediné slovíčko. Například student na konzervatoři, který studoval hru na flétnu, měl drobný konflikt se slovenským kolegou. Ten jej požádal, aby přestal na nějakou dobu hrát, na což mu Albánec odpověděl, že musí cvičit, a pokud to kolegovi vadí, ať tedy jde studovat na Slovensko. Bylo to bráno politicky, jako narážka na odštěpení Slovenska, a musel se vrátit do Albánie.

Z Československa byli albánští studenti tak jako tak staženi domů v roce 1961 po konfliktu Envera Hodži s Chruščovem...¹⁷⁾

Pokud vím, studovalo v Moskvě na dva tisíce albánských studentů, po Sovětském svazu bylo Československo zemí, která přijímala z Albánie nejvíc studentů. Podle informací, které shromáždila předsedkyně albánské Společnosti přátel České republiky, studovalo

14) *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 164.

15) V kinech byly tyto tři adaptace, tedy *NENÁVIST* (r. Hynek Bočan), *HLÍDAČ DYNAMITU* (r. Zdenek Sirový) a *STOPY* (r. Jaromil Jireš) uvedeny společně pod názvem *HLÍDAČ DYNAMITU*.

16) Erwin Stranka studoval na FAMU režii v letech 1954–1960. Snímek, který má Milkani na mysli, je výše zmíněný středometrážní *GENERÁL*.

17) Od konce 50. let se stále více rozcházelo albánské a sovětské vedení v postojích k politice Jugoslávie a Číny a také k procesu destalinizace. Narůstající rozpory se v roce 1961 vyostřily do otevřeného rozkolu, po němž se Albánie přimkla k Číně. Srov. k tomu např. Jiří Vykoval – Bohuslav Litera – Miroslav Tejchman, *Východ. Vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944–1989*. Praha: Libri 2000, s. 449–451; Pavel Hradečný – Ladislav Hladký, *Dějiny Albánie*. Praha: Lidové noviny, 2008, s. 460–466.

nebo se profesně připravovalo na různých kurzech v Československu na tisíc Albánců. V roce 1961 studovalo jen v Praze přibližně 200 studentů z Albánie, další byli v Brně, Bratislavě nebo Košicích. Já jsem naštěstí studia dokončil. Dělal jsem hraný film v oboru kamery a završil jsem studium prací *Stroboskopické efekty ve filmu a televizi*. Vrátil jsem se do Albánie na dovolenou a odtud jsem telefonoval do Prahy kvůli absolventskému diplomu. Vztahy Československa a Albánie už v té době nebyly dobré a tak jsem dostal odpověď: „Obrátte se na vaše ministerstvo kultury, ať nás požádá o posláním Vašeho diplomu“. Diplom jsem ale nikdy nedostal. Naštěstí často jezdím do Prahy a budu žádat, aby mi ho ještě vydali.

Souběžně s vámi studovalo na FAMU několik dalších Albánců, mezi nimi taky Serafin Fanku, vzpomínáte si na něj?

Ano, byl to velký talent, do Československa přijel v roce 1958, nejprve se rok učil češtinu a v letech 1959–61 studoval v Praze.¹⁸⁾ Podle toho, co natočil, soudím, že byl velmi talentovaný. Bohužel když se vrátil do Albánie, nemohl dostudovat, přešel tedy na Akademii divadelního umění v Tiraně v oboru herectví, dokončil školu a já jsem jej poprosil, aby šel za mnou do filmového studia tady v Tiraně. On už ale tu práci v té době neměl moc rád. Pocházel ze Škodry a své zkušenosti využil tam, jako režisér škoderského divadla. Bohužel před třemi roky zemřel. Dělal vynikající inscenace, včetně *Šťastného páru*. Jel jsem se na představení podívat a líbilo se mi to natolik, že jsem ve spolupráci s autorem této komedie a s jedním albánským spisovatelem a scenáristou napsal novou verzi. Film se dodnes lidem líbí, je to zcela apolitická komedie.

Máte pravdu, že tento film je stále populární. Když jsem navštívil prodejnu DVD ve Škodře a požádal jsem majitele, aby mi doporučil nějaký oblíbený albánský snímek, nabídl mi právě film ŠŤASTNÝ PÁR...

Zjistil jsem díky tomuto filmu, že se mi daří natáčet komedie. O dva roky později jsem natáčel *PANÍ Z MĚSTA* a za další čtyři roky pak pokračování pod názvem *SOUDRUŽKA Z VENKOVA*. *PANÍ Z MĚSTA* je legendární film albánské kinematografie,¹⁹⁾ dodnes se promítá a měl nejspíš nejvyšší návštěvnost ze všech albánských filmů. Když pojedete do Pogradce, tak zde, na venkově, kde se film natáčel, stojí soška té paní, které se říkalo „teto Ollga“ (teta Olga). Tato legendární herečka před třemi lety zemřela, ale je dodnes známá po celé

18) Fanku byl ke studiu přijat ke dni 28. září 1960 a studium skončil k 31. srpnu 1961. Pro údaje o době studia srov. matriční kniha zahraničních absolventů FAMU.

19) Před rokem 1945 vzniklo v Albánii pouze několik krátkých dokumentárních snímků, systematictější produkci umožnilo až vybudování studia Shqipëria e Re (Nová Albánie) Sověty, kteří zde také natáčeli první albánský poválečný film, koprodukcí s Mosfilmem *SKANDERBEG*. První výhradně albánský hraný snímek *TANA* (milostný příběh z prostředí kolektivizovaného venkova) režíroval Kristaq Dhamo v roce 1958. K nejvýznamnějším filmům tohoto raného období albánské kinematografie patří *DEBATIK* (1961) — film absolventa FAMU Hysena Hakaniho o dětské skupině protifašistického odboje. Situaci filmového průmyslu zkomplikoval rozkol se Sovětským svazem a odchod sovětských techniků z filmového studia. Během šedesátých let vznikal ve studiu v průměru jeden film ročně, ale od poloviny let sedmdesátých se produktivita výrazně zvýšila na přibližně 12 filmů za rok. V letech 1958–1995 vyprodukovala Albánie 270 hraných, 150 animovaných a 700 dokumentárních snímků. Srov. Ginette Vincendeau (ed.), *Encyclopedia of European Cinema*. London: Cassell — BFI 1995, s. 3–4, a Albanian Cinema Project (<http://www.thealbaniancinema-project.org/history.html>).

Albánii — ne ovšem pod vlastním jménem, které zní Violeta Manushi, ale právě jako teta Olga. Ve SMUTKU PANÍ ŠNAJDEROVÉ jsem ji obsadil do malé role ženy, které roznáší pivo.

Jak to bylo s Serafinem Fanku, odešel sám, nebo byl z Prahy stažený?

To bylo tak, že v roce 1961 nám řekli: „vraťte se domů na dovolenou“, a z Moskvy se vrátilo 500 nebo 600 a z Československa asi 250 studentů, a nikdo z nich nemohl pokračovat ve studiu v zahraničí. Většinou pak pokračovali na Tiranské univerzitě.

Podívejme se nyní na samotný začátek: jak vlastně u vás došlo na rozhodnutí studovat film, a to právě v Praze?

V našem oboru musíte mít talent i štěstí, a já jsem měl víc štěstí než talentu. Rok předtím můj nejlepší kamarád z města Korča Viktor Gjika²⁰⁾ jel studovat do Moskvy na VGIK a dopisovali jsme si. Já jsem maturoval v Korči a on v té době studoval v Moskvě. Jeho nejkratší dopisy měly dobrých dvacet stran, popisoval mi, jaká je atmosféra na VGIKu, jaké filmy viděl a jakou herečku potkal. Tak jsem se do toho zbláznil. Když končila střední škola, v březnu zval ředitel gymnázia osobně každého maturanta, aby vyplnil formulář včetně kolonky „Co byste chtěl studovat“. Já jsem si řekl, že se budu věnovat hydroenergetice, protože se stavěly hydroelektrárny, tak jsem chtěl získat titul inženýra. Na škole jsem patřil k nejlepším studentům. A ředitel se zeptal: „A co ještě?“, tak jsem napsal specializaci na zpracování kůže, protože v Korči byla továrna na zpracování kůže. A on na to: „Ještě jedno přání“. Tak jsem si řekl: „kinematografie“. Ředitel se ironicky usmál, ale napsal si to. Materiály pak přišly na ministerstvo školství, jenže v roce 1955 v celé Albánii maturovalo maximálně 250 nebo 300 studentů a všechno bylo plánováno. A právě v té době přišel souhlas z Československa s přijetím dvou studentů na obor kamery, protože v Albánii se od roku 1952 natáčely filmy a byli potřeba kameramani. Režisér Viktor Stratoberdha, který studoval VGIK a asistoval Sergeji Jutkevičovi u filmu SKANDERBEG,²¹⁾ si řekl: když kameramani, tak z výtvarných oborů. Zašel na umělecké gymnázium v Tiraně na obor sochařství a malířství a oznámil: „Máme dvě místa na studium kamery v Československu“. Přihlásili se dva, Saïm Kokona²²⁾ a Mithat Fagu. Tato jména pak odešla na ministerstvo, ale k mému štěstí onen Fagu trval na tom, že chce studovat režii, ne kameru, a navíc v Moskvě na VGIKu. V SSSR nebylo zrovna žádné volné místo, on ale byl ochotný počkat. Tak došlo na to, že mě poslali do Prahy. Fagu pak šel místo studia na vojenskou službu a po ní se mu podařilo jet studovat na dva roky režii v Moskvě, než se musel v roce 1961 vrátit zpět.

20) Režisér Viktor Gjika (1937–2009) natočil 14 hraných filmů, v letech 1984–1991 stál v čele filmového studia Shqipëria e Re. Srov. Robert Elsie, *Historical Dictionary of Albania*. Second Edition. Plymouth: Scarecrow Press 2010, s. 166.

21) Jiří Kastrioti-Skanderbeg byl albánský velmož, který v 15. století až do své smrti úspěšně vzdoroval sultánské nadvládě. Počinaje zrozením nacionalistického národního hnutí v 19. století byl oslavován jako albánský národní hrdina. Sovětsko-albánský film o jeho životě byl vůbec prvním hraným koprodukčním snímkem sovětského bloku. Současně samotná koprodukční spolupráce i téma filmu konvenovalo odporu Josifa Vissarionoviče Stalina proti plánům Josipa Broze Tita na vznik balkánské federace, která měla zahrnovat i Albánii.

22) Studoval kameru na FAMU od 18. října 1955 do 23. března 1959.

V létě roku 1957 jsem dělal asistenta kamery na filmu, který se natáčel v československých lázních. Byla to objednávka ministerstva zdravotnictví, a tak jsem cestoval po lázních, ale koncem června se konaly zkoušky. Volal jsem Kokonovi a ten mi řekl, že u zkoušek propadl. Přitom to byl on, kdo mě naučil, jak se fotí, pocházel z fotografické rodiny, velmi šikovný, ale neuměl se vyslovit, nikdy se nenaučil dobře česky. On tedy přestal studovat, ale dva roky pracoval jako asistent na Barrandově, mimo jiné dělal ostříže. Po návratu do Albánie jsme spolu natočili dva filmy, já jako režisér a on jako kameraman, včetně filmu *VÍTĚZSTVÍ NAD SMRTÍ* z roku 1967. Je to nejslavnější albánský film, který mají strašně rádi v Číně, kde jej vidělo asi 200 nebo 300 milionů lidí. V roce 2004 jsem byl v Číně se skupinou podnikatelů, abych Číňanům připomněl, že je nutné dodržovat autorská práva, protože tento snímek byl spolu s dalšími devatenácti snímky zakoupen do Číny a nadabován, dodnes jej tam uvádějí. A oni na to, že se jedná o dárek od Envera Hodži a Mao Ce-tunga.

*Vy jste na tom filmu VÍTĚZSTVÍ NAD SMRTÍ ale spolupracoval i s Gëzim Erebarou, který také studoval v Praze...*²³⁾

Ano, Gëzim Erebara byl o deset let starší než já, takže studoval na FAMU už v letech 1948–50, jen dva nebo tři roky, mluvil perfektně česky. Byl to velmi vzdělaný člověk, psal básně, spolupřekládal do albánštiny *Osudy dobrého vojáka Švejka* ještě s jedním kamarádem, který měl českou matku. Můžete mi věřit, že přinejmenším naše generace znala Švejka z paměti. Erebara byl jedním z těch, kteří se vrátili kvůli jedinému slovíčku. Byl nadšený tehdejšími Československem a někde prohlásil, že i průměrný Čech má úroveň Envera Hodži. To někdo pošeptal na ambasádě, a i když byl Erebara členem strany a účastnil se odboje za II. světové války, tak ho ze strany vyloučili. Po několika letech ho přijali jako asistenta režie v tiranském filmovém studiu. Já jsem s ním ještě jako kameraman točil jeden dokumentární film. Když v průběhu nějakých sedmi let, kdy jsem pracoval jako kameraman, vzrostla albánská produkce a bylo potřeba více režisérů, byl to Erebara, který mi navrhl, abychom spolu režirovali film. Říkal jsem mu, že nemám rád režii, ale on měl strach dělat to sám, byla to jeho prvotina — do té doby pracoval jako asistent. Tak jsem to přijal, ale na scénáři k filmu *VÍTĚZSTVÍ NAD SMRTÍ* jsme spolupracovali tři — s námi dvěma ještě Peci Dado, ten studoval v Moskvě. Režirovali jsme ten snímek společně s Erebarou. Je to možná první albánský film, který je vystavený jako retrospektiva. Je založen na skutečné události — osudu dvou dívek, které bojovaly proti německým okupantům. Jedna byla partyzánska z venkova, která byla zraněná, a druhá žila ve městě, kde raněnou kamarádku schovávala u sebe v bytě. Tyto události, které film líčí, se skutečně ve městě Gjirokastra odehrály. Dívky byly zatčeny a oběšeny, podle dostupných informací se ale ukazuje, že je nepověsili Němci, nýbrž albánští nacionalisté, ballisté,²⁴⁾ kteří s Němci spolupracovali. Když se film promítal ve filmovém studiu, byli diváci zmatení, včetně filmařů. Popletený

23) Erebara studoval režii od 7. listopadu 1948 do 30. června 1950.

24) Seskupení republikánsky a liberálně orientovaných vlastenců Balli Kombëtar (Národní fronta), pro které se vžilo označení ballisté. Po kapitulaci fašistické Itálie, která Albánii do té doby okupovala, převzala kontrolu německá vojska. Antikomunistická a nacionalistická orientace ballistů je vedla k tomu, že začali kolaborovat s Němci, kteří Albáncům slíbili formální obnovení samostatného státu.

byl i Ramiz Alia²⁵⁾ a ještě jeden člen politbyra, kteří se přišli na film podívat. Ptali se, co s filmem zamýšlíme, a my na to, že bychom jej chtěli promítat za 14 dnů při oslavách výročí osvobození Tirany. Na to prý můžeme zapomenout, strašně na nás nadávali. Druhý den v sedm ráno mi volali, prý mě čeká auto, musím hned do filmového studia. Když jsem tam dorazil, u ředitele seděl Ramiz Alia, tehdejší pravá ruka Envera Hodži, takový albánský Václav Kopecký.²⁶⁾ Alia vyžadoval zásahy do filmu: scéna příjezdu Němců do Gjirrokastri se musí změnit, my jsme proti Němcům přece bojovali, takže ti přijdou do města zranění, zničení bojem, to prý musíme dotočit. A ta poslední scéna, kdy dívky vycházejí z hradu a Němci zmizí ze záběru — tam musíme dát jasně najevo, že je nakonec oběsili. Dotočili jsme tedy nějaké scény podle těchto pokynů. Premiéra pak byla vynikající, film dostal Cenu republiky, vidělo jej milion diváků jen za první rok po premiéře. Američané tento film nyní restaurují z prostředků nadace Martina Scorseseho.

Odkud jste čerpali inspiraci pro ten typ retrospektivního vyprávění, který jste použili ve VÍTĚZSTVÍ NAD SMRTÍ?

Měli jsme možnost i při izolaci Albánie sledovat italskou televizi, takže jsme měli kontakt se soudobou filmovou produkcí. Ještě silnější signál než z Itálie bylo možné zachytit z Jugoslávie, kde bělehradská televize promítala krásné filmy. Už jsem uměl česky, tak jsem se postupně učil rozumět a mluvit i srbochorvatsky. Kromě toho k nám přicházely časopisy jako *Cahiers du Cinéma* nebo *Bianco e Nero* a my jsme je četli. Nebyli jsme tedy zaostali, věděli jsme, co je to retrospektiva.

Přivezl jste si z Prahy nějaké zkušenosti, které vás ovlivnily ve vaší filmařské praxi?

Samozřejmě, Filmexport nám pravidelně, a to i po šedesátých letech, posílal filmy, takže jsme viděli například *OBCHOD NA KORZE* nebo *LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY*. Nás, kteří jsme znali český jazyk a českou kulturu, česká nová vlna ovlivnila. Měl jsem štěstí, že jsem studoval na FAMU například s Jaromírem Šofrem a že jsem na scénáři *SMUTKU PANÍ ŠNAJDEROVÉ* spolupracoval s jeho synem. Ten druhý mladík, se kterým se jdeme ve *SMUTKU PANÍ ŠNAJDEROVÉ* dívat na nahé holky, tak to je Šofr. Jedno léto v roce 1959 nebo 1960 jsme byli v jižních Čechách na nějakém rekreačním středisku. Byli tam studenti z filmové fakulty i z dalších fakult. Byli jsme mladí, vše bylo krásné... jedno odpoledne jsme se vrátili od vody, byly tam takové boudy, kde trénovali sportovci, včetně reprezentantů. Někdo mi vyřídil vzkaz, že mě hledal Šofr. Slyším ho od rákosí u vody. Měli jsme tam saunu a Šofr mi říká, že se musíme podívat na holky, jak se saunují, prý musíme natočit, jak se jdou z té sauny koupat do jezera.

25) Pozdější generální tajemník Albánské strany práce (po smrti Envera Hodži v roce 1985) a prezident (v letech 1991–92) Ramiz Alia byl už v té době vlivným členem politbyra, který měl na starosti především kulturní sféru a ideologické otázky.

26) Václav Kopecký stál na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let v čele československého ministerstva informací, později ministerstva kultury.

Když jste přešel od kamery k režii, viděl jste nějaký rozdíl mezi prací vašich kameramanů a tím, jak jste pracoval s kamerou vy?

Velké porozumění jsme dosáhli s Kokonou, protože jsme měli stejnou školu a já jsem mu nechával volnou ruku, nebyl jsem autoritativní. Mezi nejlepší režiséry albánského filmu se počítají Viktor Djika a Dhimitër Anagnosti a ti oba studovali kameru na VGIKu, takže výtvarná atmosféra albánských filmů je dobrá. A my jsme předávali naše zkušenosti ze studia v zahraničí dalším, našim asistentům.

K dalším albánským studentům na FAMU patřila také Aferdita Tutulani, víte něco o její filmářské práci?

Ta studovala dva roky, ale pak se filmu vůbec nevěnovala.²⁷⁾ Oproti tomu Erebara sice přestal studovat, ale ta zkušenost pro něj byla užitečná, naučil se česky, seznámil se s českou kulturou.

Jaké podmínky měli na FAMU zahraniční studenti? Lišily se nějak od podmínek studentů českých?

My jsme se v Praze cítili jako doma. Měl jsem tam řadu kamarádů, například Jiřího Olbrachta, který studoval kameru a po roce 1968 emigroval do Rakouska. Byl to můj spolužák na oboru kamery a každou neděli mě pozval k sobě domů na oběd. Můj nejlepší kamarád byl Slovák Alexander Strelinger, který žije v Praze, ten mě považoval téměř za vlastního bratra. Podmínky jsme měli na škole úplně stejné jako čeští studenti.

Kdo vás na FAMU nejvíce ovlivnil?

Hlavním profesorem byl na oboru kamery Václav Hanuš, ale nejvíc mě podporoval a ovlivnil profesor Ján Šmok, bratr choreografa Pavla Šmoka.

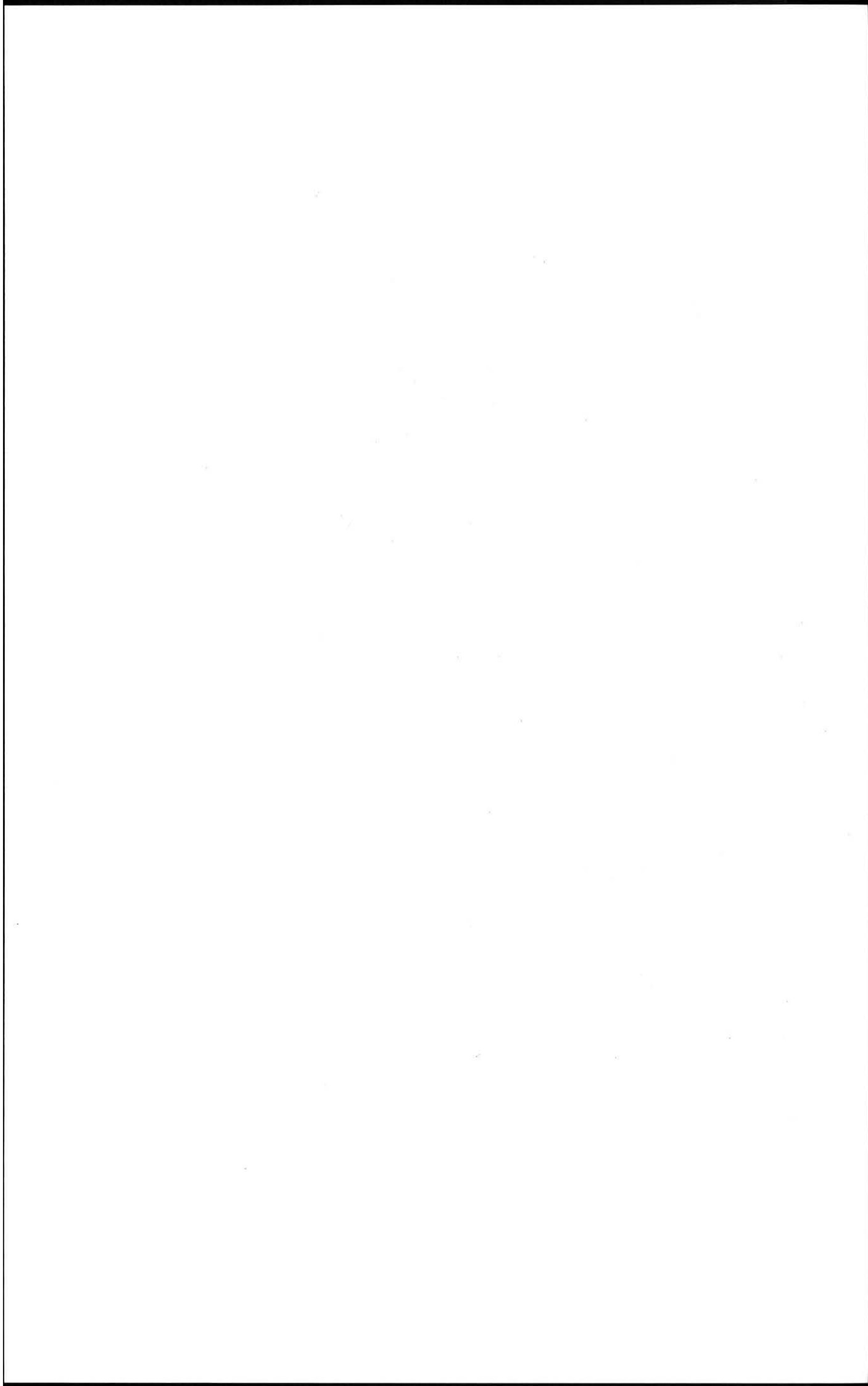
Vzpomínáte si na nějakou změnu ve výuce nebo v celkové atmosféře v době po vašem nástupu na studia v roce 1955?

Samozřejmě, rok 1955 byl rok vstupu Československa a Albánie do Varšavské smlouvy, takže roky 1955 a 1956 byly tvrdé. Každé pondělí jsme dělali vojenské cvičení. Představte si, že přijdete z takové přívětivé atmosféry a musíte na Bílé Hoře ve 20 stupních mrazu a ve sněhu dělat vojenské cvičení od sedmi hodin ráno až do dvanácti, a odpoledne v Rudolfinu ještě vojenské přednášky. Na to cvičení jsme museli nastoupit každé pondělí. A z té atmosféry se zrodilo pražské jaro. Majáles v roce 1955 byl první znak protestu studentů proti tvrdému komunismu. Studenti odmítali dělat vojenská cvičení, stavěli se proti ministru kultury Ladislavu Štollovi i proti tomu, aby se o půlnoci vysílala hymna Sovětského svazu. Po 20. sjezdu KSSS se změnila atmosféra a vydala své plody v české kultuře.

27) Studovala režii od 12. října 1949 do 30. května 1950. Dále na FAMU studovali z Albánie Hysen Hakani (studium od 24. září 1952 do 20. prosince 1957, režie) a Niko Petro Koleka (23. října 1953 – 28. listopadu 1956, dramaturgie).

Citované filmy:

Čapajev (Georgij Vasiljev – Sergej Vasiljev, 1934); *Blázni mezi námi* (Frank Beyer – Ralf Kirsten – Konrad Petzold, 1955); *Debatik* (Hysen Hakani, 1961); *Den začíná* (Le jour se lève; Marcel Carné, 1939); *Déšť padá shora* (Erwin Stranka, 1958); *Elixíry ďábla* (Die Elixiere des Teufels; Ralf Kirsten, 1972); *Generál* (Erwin Stranka, 1960); *Hlídač dynamitu* (Zdenek Sirový, 1960); *Nenávist* (Hynek Bočan, 1960); *Paní z města* (Zonja nga qyteti; Piro Milkani, 1976); *Pražské blues* (Georgis Skalenakis, 1963); *Skanderbeg* (Velikij voin Albanii Skanderbeg; Sergej Jutkevič, 1953); *Smutek paní Šnajderové* (Piro Milkani, 2008); *Soudružka z venkova* (Një shoqe nga fahati; Piro Milkani, 1980); *Stopy* (Jaromil Jireš, 1960); *Strašná žena* (Eine schreckliche Frau; Jindřich Polák, 1965); *Tana* (Kristaq Dharmo, 1958); *Šťastný pár* (Çifti i lumtur; Piro Milkani, 1976); *Ukradená bitva* (Die gestohlene Schlacht; Erwin Stranka, 1971); *Uprchlík* (Die Igelfreundschaft; Herrmann Zschoche, 1961); *Velká iluze* (La grande illusion; Jean Renoir, 1937); *Vítězství nad smrtí* (Ngadhnjim Mbi Vdekjen; Gezim Erebara – Piro Milkani, 1967).



Televizní výuka na FAMU v první polovině 60. let

Zahájení vysílání Československé televize 1. května 1953 představovalo důležitý milník ve vývoji médií v Československu. Krátce po zahájení televizního vysílání začali zástupci Ústředního televizního studia vyjednávat i s Akademií múzických umění v Praze, která se měla nově zaměřit i na výchovu pro účely televize. Již v roce 1954 do televize nastoupili absolventi DAMU a FAMU, kteří se podíleli na rozvoji rané televizní tvorby.¹⁾ V následujících letech rychle rostl počet majitelů televizorů a výrazně se zlepšovala kvalita přenosu. Na konci roku 1955 začalo vysílat studio v Ostravě, v roce 1956 vzniklo studio v Bratislavě, v roce 1961 v Brně a 1962 v Košicích.²⁾ V roce 1959 se Československá televize (předtím do roku 1957 fungovala v rámci Československého rozhlasu, poté podléhala Československému výboru pro rozhlas a televizi) stala samostatnou organizací podřízenou vládě.³⁾ Rostoucí vliv televize vedl AMU k tomu, aby vycházela novému

médiu vstříc a vychovávala své studenty pro práci v televizi. Televize zároveň představovala výrazné odbytiště pro absolventy AMU, kterých každoročně přibývalo.

Především v počátcích byla televizní tvorba ve velké míře odkázána na spolupráci s Československým filmem (ČSF), od kterého si půjčovala personál (osvětlovači, zvukaři, pracovníci studií) i prostory.⁴⁾ Zde se přirozeně otevíral prostor pro čerstvé absolventy FAMU, aby zaujali jejich pozici. Než se však podařilo obsadit dostatečně všechny posty, tvořil většinu televizních zaměstnanců personál z ČSF, což nevyhnutelně vedlo k řadě sporů ohledně vyplácení platů, přesčasů atd.⁵⁾ Studenti z AMU do televize přicházeli jen pozvolna, což souviselo nejen s počtem absolventů,⁶⁾ ale také s jistou nevolí mladých pracovat v televizi, kterou nepovažovali za dostatečně umělecké prostředí. Ještě 13 let po zahájení televizního vysílání Umělecká rada (dále jen UR)

1) Martin Štoll, I. 5. 1953. *Zahájení televizního vysílání. Zrození televizního národa*. Praha: Havran 2011, s. 143.

2) Barbara Köplová a kolektiv, *Dějiny českých médií v datech. Rozhlas – Televize – Mediální právo*. Praha: Karolinum 2003, s. 200, 202, 214, 216.

3) Barbara Köplová a kolektiv, c. d., s. 204, 205, 210.

4) Šimon Bauer, *Televize jako prostředek subvencování kinematografie. Vývoj smluvního rámce Československé televize a Československého státního filmu z hlediska distribučních vztahů v letech 1953–1960*. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945–1960*. Praha: Academia 2012, s. 468–527 (zvláště 481–482).

5) Šimon Bauer, c. d., s. 468–527 (zvláště 483).

6) V roce 1956 absolvovalo FAMU celkem 31 studentů, v roce 1958 28 a v roce 1960 také 28. Archiv AMU, fond FAMU, karton 87, Promoce — seznamy absolventů, 1956, 1958, 1960 (provizorně uspořádáno).

AMU konstatovala, že studenti FAMU by raději pracovali ve filmu a své uplatnění v televizi berou pouze jako nouzové řešení.⁷⁾

Někteří studenti a pedagogové ale zároveň už v 50. letech vnímali vztah televize a filmu jako zajímavý problém, což se nejvýrazněji projevilo u posluchačů produkce. Zřejmě to bylo dáno specifickým přístupem budoucích produkčních k filmu, který nechápali jen jako uměleckou sebe-realizaci, ale také jako produkt, který musí být vytvořen, nabídnut a zkonsumován. Mnozí z nich ostatně potom zamířili právě do televize a v pozdější době zase opačným směrem, jako například i v edici zmiňovaný Jan Vrabec⁸⁾ a mnozí další. Vznikající vazby mezi ČST a FAMU potvrzuje například členství televizního ředitele Karla Kohouta⁹⁾ v UR FAMU.¹⁰⁾ Téměř od počátku televizního vysílání proto můžeme na FAMU sledovat diskuse o vztahu filmu a televize a jejich úkolech do budoucna. Diskuse o skladbě televizního programu, o hospodářském využití televize i o jejich

technických a estetických stránkách měla nepochybně vliv na budoucí zaměstnance ČST.¹¹⁾

Spory ČST s ČSF o distribuci filmů, jež vedly na přelomu 50. a 60. let k intenzivnější práci na vlastní televizní tvorbě, později vyústily ve vznik řady televizních seriálů a televizních filmů.¹²⁾ Za zmínku stojí malé televizní komedie klasika českého filmu Martina Friče,¹³⁾ které si získaly i mezinárodní uznání (například komedie NÁMLUVY nebo MEDVĚD).¹⁴⁾ Důraz na vlastní televizní tvorbu mohl přilákat další mladé absolventy FAMU. Vedení školy zdůrazňovalo, že televize nabízí uplatnění absolventům všech fakult AMU. Nejčastěji se však stávalo, že zaměstnanci televize projeví zájem o studium na FAMU.¹⁵⁾

Přelom 50. a 60. let se nesl ve znamení reorganizačních změn. Vedení FAMU ve svých plánech akcentovalo nejen povinnou účast studentů na brigádách v zemědělství, ale zdůrazňovalo také nutnost spolupráce s ČSF a ČST. Nezbytnou praxí ve filmu a v televizi se měli studenti FAMU

7) Archiv AMU, fond Rektorát AMU, Zápisy z Umělecké rady AMU, 14. 11. 1966, (neuspořádáno).

8) Jan Vrabec (1933). V roce 1956 obhájil diplomovou práci na téma Základy televizního programu a využití televize v ostatních oborech národního hospodářství. Zájem o televizní problematiku mu otevřel cestu do televize, kde se posléze uplatnil na různých pozicích. Ve sledované době byl vedoucím výroby a realizace v Ústředním televizním studiu Praha. Odborným asistentem na katedře produkce FAMU se stal 1. dubna 1964. V letech 1983–1990 vedl Katedru řízení, organizace a umělecké tvorby. Stal se i docentem (1984) a profesorem (1990). Archiv AMU, fond FAMU, karton 87, Promoce — seznamy absolventů, 1956, (provizorně uspořádáno).

9) Karel Kohout (1913–1991) — Působil na různých pozicích v Československém filmu a Československé televizi. Byl programovým ředitelem televize v letech 1953–1958 a na dalších vedoucích funkcích v ČST v letech 1963–1972. V letech 1971–1979 odborný asistent na FAMU, z toho v letech 1976–1978 provizorně vedl katedru filmové a televizní produkce.

10) Archiv AMU, fond Rektorát AMU, Zápisy z Umělecké rady AMU, 1956, (přiložený zápis UR FAMU z 8. 11. 1956), (neuspořádáno).

11) Například již v roce 1955 vypracovala studentka filmové produkce Eva Hozová diplomovou práci na téma Film a televize, ve které se pokusila na základě vlastních zkušeností práce v televizi a studia literatury srovnat filmovou a televizní práci. Diplomovou práci recenzoval Karel Kohout, který upozornil především na to, že televize je stále ve zkušebním období a snaží se nalézt svou tvář. Předmětem úvah o televizi byly mimo jiné technické a estetické otázky provozu televize a její budoucí rozvoj, přičemž K. Kohout na rozdíl od studentky považoval za žádoucí, aby se střih a obraz kvalitativně vyrovnaly filmu. Archiv AMU, fond FAMU, k. 58, Zápisy o SZZk — Eva Hozová, (provizorně uspořádáno).

12) Šimon Bauer, c. d., s. 468–527 (zvláště 522–523).

13) Martin Frič (1902–1968) — významný filmový režisér. Prošel celou řadou zaměstnání u filmu a vysokou úroveň svých snímků držel od konce 20. až do 60. let 20. století.

14) Valter Feldstein, *Televize včera, dnes a zítra. Studie k některým otázkám teorie, estetiky a historie televize se zřetelem k jejímu společenskému významu a poslání*. Praha: Orbis 1964, s. 96–97.

15) Archiv AMU, fond Sbírka rozhovorů. Rozhovor s Drahomírou Vihanovou vedl Miloslav Novák, 12. 12. 2014.

prakticky seznámit s prací, které se budou po absolvování věnovat.¹⁶⁾ V reakci na usnesení došlo už v květnu 1959 k zavedení některých nových předmětů s tematikou televize. Nejvýrazněji se tato tendence projevila na oboru produkce, pro který se od akademického roku 1959/1960 zaváděly předměty Organizace televizní výroby, Televizní provoz a Vysílání a programování televize. Další obory rozšiřovaly názvy některých předmětů o slůvko „televizní“, například filmová a televizní architektura.¹⁷⁾ V roce 1960 se škola oficiálně přejmenovala na Fakultu filmovou a televizní (zkratka FAMU),¹⁸⁾ přestože přívlastek televizní se občas v pramenech objevoval i v roce 1959 a v následujícím roce ještě někde chyběl. Slůvko „televizní“ brzy figurovalo i v názvech kateder (například katedra filmového a televizního obrazu) a v plánech se více či méně počítalo s aktivní přípravou pro případnou práci v televizi. Nejdále šel vedle produkce obor dramaturgie, na kterém se měli studenti učit psát námět na televizní hru a podrobně se seznamovat s televizními specifiky.¹⁹⁾ Rychlá reakce dramaturgů není příliš překvapivá, uvážíme-li, že ostatní obory na FAMU byly mnohem více závislé na technickém zázemí, a nemohly proto tak rychle přizpůsobovat výuku novým trendům.

Jedním z výsledků vysokoškolské reorganizace v roce 1959 bylo zrušení několika vysokých škol, mezi nimi Vysoké školy ruského jazyka a literatury v Praze sídlící v paláci Lažanských. FAMU, do té doby spíše rozptýlená po centru Prahy, se do paláce Lažanských záhy přestěhovala a sídlí zde

dodnes. Podržela si ale i další budovy. Uvolněné prostory v Klimentské ulici fakulta později využila pro dlouho plánované Studio FAMU, které bylo výnosem ministerstva školství a kultury zřízeno k 1. prosinci 1961. Studio mělo zajišťovat praktická cvičení studentů FAMU. Již od počátku se přitom počítalo nejen s natáčením studijních umělecko-výzkumných filmů, ale také s vytvářením studijních televizních pořadů pro potřeby Československé televize, s níž mělo studio popřípadě spolupracovat.²⁰⁾

Vztah ČST s AMU upravovala smlouva z roku 1962, která je připomenuta i v této edici. Ve smlouvě se kladl velký důraz zejména na spolupráci FAMU s pražským studiem ČST v oblasti praktických cvičení. V souvislosti s tím zaslal tehdejší ředitel televize Adolf Hradecký²¹⁾ připomínky k učebním plánům, jimž se katedry již v akademickém roce 1962/1963 snažily přizpůsobovat. Zároveň se studenti ve větší míře účastnili praxí v ČST.²²⁾

Tím ovšem debaty o vztahu televize a AMU zdaleka nekončily. Na konci roku 1963 schválila Umělecká rada AMU usnesení vybudovat Televizní studio mládeže (TSM), které mělo posílit „sepětí práce všech fakult“ na „společensky, kulturně a umělecky závažném prostředku, jímž je a bude televize“.²³⁾ Byla jmenována Komise pro přípravu Televizního studia mládeže, která měla do konce ledna 1964 předložit návrh na jeho zřízení. Komise pod vedením Valtra Feldsteina²⁴⁾ sdružovala zástupce všech fakult (DAMU, FAMU, HAMU), jednala i s dalšími vysokými školami

16) Archiv AMU, fond FAMU, k. 1, Návrh na přestavbu FAMU, 1960, (provizorně uspořádáno).

17) Archiv AMU, fond FAMU, k. 4, UR FAMU 1959/1960, 15. 5. 1959, (provizorně uspořádáno).

18) Archiv AMU, fond FAMU, k. 4, UR FAMU 1964/65, 1. 2. 1965, (provizorně uspořádáno).

19) Archiv AMU, fond FAMU, k. 1, Návrh na přestavbu FAMU, 1960, (provizorně uspořádáno).

20) Archiv AMU, fond Rektorát AMU, Fakulty-FAMU, Televizní studio mládeže, Statut Studia filmové a televizní fakulty AMU v Praze (1961), (neuspořádáno).

21) Adolf Hradecký (1923–2004) — novinář, v letech 1959–1963 ředitel ČST, poté ústřední tajemník Svazu československých spisovatelů.

22) Archiv AMU, fond FAMU, k. 4, UR FAMU 1961/1962, 27. 6. 1962, (provizorně uspořádáno).

23) Archiv AMU, fond Rektorát AMU, Fakulty-FAMU, Televizní studio mládeže, Výňatek z Plánu práce Umělecké rady AMU ve školním roce 1963/1964.

24) Valter Feldstein (1911–1970) — překladatel z němčiny, rozhlasový a televizní pracovník. V letech 1945–1950 tajemník ÚRO, 1951–1953 šéf odboru umění na ministerstvu školství, 1953–1957 v Československém rozhlasu

(ČVUT, ION KU) a vypracovala pak návrh, v němž přiznávala velké pravomoci studentům. Studio mělo vysílat veřejně ve spolupráci s ČST, zpočátku jen párkrát za měsíc v méně frekventovaných hodinách, například dopoledne. Počítalo se se zřízením přípravného výboru (stávající komise doplněná o zástupce dalších uměleckých škol), který by materiálně a organizačně zajistil vznik pracoviště. Následovalo by ustavení Poradního sboru, který by studio ideově a organizačně řídil a posléze by se proměnil v jeho Programovou radu. Jejím členy by byli studenti vyšších ročníků a pedagogové, přičemž by zde měly zastoupení všechny zúčastněné vysoké školy i ČST. Komise předpokládala zahájení vysílání již v září 1964.²⁵⁾

V dubnu byl jmenován přípravný výbor opět pod vedením Feldsteina. Mezitím kolegium děkana FAMU navrhlo do Přípravného výboru

Ludvíka Barana,²⁶⁾ Františka Filipa,²⁷⁾ Miroslava Dufka,²⁸⁾ Vlastimila Vávru²⁹⁾ a Helenu Vokálovou.³⁰⁾

Zřízení studia vypadalo nadějně, a proto o něm rektor A. M. Brousil³¹⁾ a předseda celozávodního výboru KSC na AMU Miloslav Chlupáč³²⁾ poskytl rozhovor časopisu *Kulturní tvorba*. Předpokládali spolupráci vysokých škol, kromě AMU například ČVUT. Zároveň připomněli, že vznik studia je potřeba chápat jako součást přestavby AMU.³³⁾ Očekávalo se, že se vysokoškolská mládež na takovém projektu mnohem více naučí a za pomoci televize se bude moci vyjadřovat k otázkám vysokých škol. Chlupáč zároveň zmínil, že AMU zatím své vlastní technické televizní vybavení nemá.³⁴⁾

Rozhovor zaujal Gustava Tauše,³⁵⁾ vyučujícího na Střední průmyslové škole spojovací techniky

jako náměstek a vedoucí literárně-dramatického vysílání, od 1957 náměstek ředitele Československé televize pro věci programové. Na FAMU nastoupil 1. října 1963 jako zástupce docenta. V roce 1964 mu vyšla kniha *Televize včera, dnes a zítra*. V roce 1968 jmenován docentem filmové a televizní vědy na FAMU (habilitace 1967), tento obor byl však v roce 1969 převeden na FF UK v Praze.

- 25) Archiv AMU, fond Rektorát AMU, Fakulty-FAMU, Televizní studio mládeže, předběžný návrh (5. 2. 1964), (neuspořádáno).
- 26) Ludvík Baran (1920–2011) — kameraman. V roce 1951 absolvoval FAMU a poté zde zůstal jako odborný asistent, v roce 1978 se stal profesorem. Zároveň v letech 1961–1968 působil v ČST. Proděkan FAMU v letech 1967–1973 a 1976–1980, vedoucí katedry režie 1971–1972.
- 27) František Filip (1930) — filmový a televizní režisér. Tvůrce řady populárních televizních inscenací, seriálů a pořadů. Do ČST nastoupil již v roce 1954 během studií a působil zde prakticky celý život. Na FAMU začal pedagogicky působit od roku 1964. Soustředil se na výuku televizní režie.
- 28) Miroslav Dufek (1929) — střiháč. Od roku 1964 působil na FAMU jako odborný instruktor pro obor střihové skladby v televizi.
- 29) Vlastimil Vávra (1929–1990) absolvoval FAMU v roce 1954. Poté zamířil do Československé televize, kde působil v letech 1955–1969 jako režisér. V době politického uvolnění natočil například dokument o Janu Masarykovi. Ve funkci odborného asistenta katedry dokumentární tvorby FAMU byl zaměstnán od 1. října 1964 do 30. září 1971, kdy s ním byl rozvázán pracovní poměr. Krátce se na FAMU vrátil ještě v roce 1990.
- 30) Helena Vokálová, provdaná Slavíková (1942). Ve sledované době studentka posledního ročníku dramaturgie, po absolvování FAMU se stala dramaturgyní Československé, posléze České televize.
- 31) Antonín Martin Brousil (1907–1986) — filmový kritik, teoretik a spoluzakladatel FAMU. V letech 1949–1970 rektor AMU.
- 32) Miloslav Chlupáč (1928) — zabýval se propagandou a vědeckým komunismem. V letech 1956–1961 referent Ministerstva školství a kultury. Od roku 1961 působil na ÚML AMU. V letech 1965–1967 pracovník ÚV KSČ. V letech 1970–1990 vedoucí ÚML AMU, v období 1972–1990 byl prorektorem AMU, v roce 1978 se stal profesorem vědeckého komunismu.
- 33) Přestavba zde byla myšlena jako změna způsobu výuky a organizace školy. Souvisel s tím například vznik nových kateder v první polovině 60. let.
- 34) Miroslav Gottlieb – Dušan Havlíček (vedli rozhovor), Studio pro život. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 21, s. 6.
- 35) Gustav Tauš (1936) — technik. Pracoval mimo jiné v rozhlasu a v televizi, na FAMU působil v letech 1964–1979 jako odborný asistent a posléze jako odborný konzultant.

(SPŠST) v Praze 1 v Panské ulici. V květnu 1964 zaslal rektorovi dopis, v němž ho informoval o úspěších v oblasti televizního přenosu, kterých se svými středoškolskými studenty docílil. Sami si sestrojili kamery, snímací a další zařízení a již v červnu 1963 uskutečnili několik přímých přenosů z obhajob diplomových prací. Informoval o tom tehdy i denní tisk. Po roční práci a zlepšování hodlali nová zařízení vyzkoušet v červnu 1964 opět přenosem z obhajob. Není jasné, jestli to byla pro vedení AMU novinka, nebo jestli o tom již tehdy věděli. Každopádně však SPŠST nabídlo AMU techniku pro účely plánovaného Televizního studia mládeže.³⁶⁾ Již v létě byl Gustav Tauš přijat do krátkodobého pracovního poměru pro televizní cvičení posluchačů katedry režie a televizního obrazu a v následujících letech výrazně spolupracoval na budování TSM, později se stal dokonce odborným asistentem FAMU.

Ještě před publikováním rozhovoru v *Kulturní tvorbě* se však situace začala komplikovat. Jednotlivé katedry FAMU, přestože zřízení TSM vítaly, předložily řadu připomínek a žádaly zpřesnění návrhu. František Daniel³⁷⁾ z katedry dramaturgie například poznamenal, že „TSM se podobá dítěti v inkubátoru.“ Kromě toho katedra dramaturgie odmítala přenechat tak velikou odpovědnost posluchačům. S tím souhlasila i katedra režie, podle které by vysílání odvádělo posluchače od studia. Nejistota panovala ohledně příslušného technického vybavení studia a zůstávala otevřená otázka, kde by studium mělo sídlit. Objevily se hlasy, že by se k tomu neměly používat prostory Roxy,³⁸⁾ budovy v Klimentské ani paláce Lažanských. Ka-

tedra kamery považovala zřízení TSM dokonce za rušivý prvek. Doporučila, aby byl nejprve řešen základní problém televizní výuky ve škole a teprve potom otázky TSM.³⁹⁾ Toho se ujala Komise pro televizní výuku opět pod vedením V. Feldsteina, která se v průběhu roku setkávala s představiteli jednotlivých kateder. Zpráva komise z tohoto jednání tvoří první část předkládané edice. Druhá část zachycuje Projednání zprávy Komise pro televizní výuku Uměleckou radou FAMU, která proběhla 1. února 1965. V diskusi lze sledovat nejen dobový postoj členů Umělecké rady FAMU k televizní výuce, ale i další otázky, které s touto výukou spojovali. Přestože zpráva i jednání samotné představuje jen dílčí posun ve vývoji televizní výuky, domnívám se, že některé zmínky o provedených nebo chystaných opatřeních jasně signalizují, jakým způsobem se jednotlivé katedry snažily svou výuku zkvalitnit. Zatímco zpráva informuje o stavu výuky a vytváří zdání určité jednoty, v diskusi se jasně ukazuje, že katedry měly různé zájmy reprezentované neméně zajímavými osobnostmi.

Zpráva zachycuje stav televizní výuky pět let po usnesení ÚV KSČ o těsném spojení školy se životem a společně s diskusí shrnuje názory některých členů umělecké rady na budoucí způsob výuky těsně před vznikem Televizního studia mládeže. TSM bylo nakonec otevřeno za pomoci Gustava Tauše v roce 1965 krátce po těchto předkládaných diskusích a za vydatné pomoci SPŠST v prostorách bývalého kina Roxy⁴⁰⁾ a v následujících letech sloužilo k výuce. Fungovalo jako televizní ateliér Studia FAMU. Je přitom zajímavé, že ve

36) Archiv AMU, fond Rektorát AMU, Fakulty-FAMU, Televizní studio mládeže, Dopis G. Tauše z 23. 5. 1964, (neuspořádáno).

37) František Daniel (1926–1996) — filmový scenárista. Jako pedagog působil na FAMU od roku 1954, od roku 1961 docent. V roce 1967 se stal děkanem, v roce 1969 emigroval do USA, kde působil jako filmový pedagog a organizátor.

38) Kino Roxy se nacházelo v Praze 1, v Dlouhé třídě. V roce 1951 bylo přestavěno na posluchárnu a výukový ateliér FAMU. V současnosti se zde nachází hudební klub Roxy. Miroslav Čvančara – Jaroslav Čvančara, *Zaniklý svět stříbrných pláten. Po stopách pražských biografů*. Academia, Praha 2011, s. 48.

39) Archiv AMU, fond Rektorát AMU, Fakulty-FAMU, Televizní studio mládeže, Připomínky kateder FAMU k zřízení televizního studia mládeže (24. 4. 1964), (neuspořádáno).

40) Archiv AMU, fond Rektorát AMU, Zápis z Umělecké rady AMU, 14. 4. 1965, (neuspořádáno).

zprávě ani v diskusi se mu nikdo nevěnuje. Pravděpodobně to souviselo s tím, že Studio bylo pojímáno jako záležitost celé AMU, přestože ho nakonec využívali hlavně studenti FAMU. Na druhou stranu už nebylo pochyb o tom, že televizní ateliér vzniká, a nikdo asi neviděl důvod se o něm zmiňovat. Členové UR FAMU se naopak věnují dílčím problémům svých oborů a zvláště problematice dálkového studia. Diskuse o výchově pro televizní tvorbu pokračovaly i v druhé polovině 60. let. Rozšiřování televizní výuky jasně ukazovalo rostoucí význam televize a lze říci, že televizní výuka na FAMU ve svém důsledku vedla ke zkvalitnění televizní tvorby. Zároveň je třeba si uvědomit, že FAMU nutně potřebovala odbytíště pro své absolventy, aby obhájila svoji existenci i do budoucna, a televizní médium představovalo přesně to místo, kde se mohla většina absolventů uplatnit.

Ediční poznámka:

Předkládanou edici dokumentů tvoří materiál O současném stavu výuky televize na FAMU (Podkladový materiál pro jednání Umělecké rady FAMU) a Zápis ze zasedání Umělecké rady FAMU dne 1. února 1965. Podkladový materiál stejně jako zápis ze zasedání UR jsou uloženy v archivu AMU, fond FAMU ve svazku Umělecké rady FAMU za akademický rok 1964/1965, kde jsou provizorně uspořádány v kartonu č. 4. Ediční úprava vychází z metodických doporučení z publikace Ivana Šťovíčka *Ediční teorie a metodika*.⁴¹⁾ Na několika místech byly upraveny evidentní tiskové chyby, které by ztěžovaly četbu. Některé obecně známé zkratky (například doc. prof. Dr. nebo ing.) nejsou v zájmu lepší čtivosti rozepisovány a jsou vysvětleny v seznamu zkratek na konci tohoto příspěvku.

Jiří Šoukal

41) Ivan Šťovíček, *Ediční teorie a metodika. Sborník autorových textů vydaný k jeho životnímu jubileu*. Praha: MÚA AV ČR 2008, s. 126–133.

I.

Č. j. 329/65-XXIII.

O současném stavu výuky televize na FAMU

/Podkladový materiál pro jednání Umělecké rady FAMU/

Hlavním úkolem FAMU je všestranná výchova vysoce kvalifikovaný[ch] odborníků pro film a televizi v rozhodujících oborech tvůrčí činnosti. Výuka pro film má už svou dlouhou tradici a prokazatelně příznivé výsledky podmíněné prací celé řady zkušených a osvědčených pedagogů vycházející z hojných poznatků, které byly shromažďovány po celá léta, i z cílevědomého a praxí ověřovaného pedagogického systému. Filmová výuka se může ve všech oborech opírat o poměrně bohatě rozvíjenou teorii domácí i zahraniční, která se ustavičně nadále rozvíjí a prohlubuje.

Po svém přejmenování na fakultu filmovou a televizní v r.[oce] 1960 stála škola před úkolem, aby dosavadní systém výuky, přihlížející pouze k potřebám filmu, byl postupně změněn tak, aby bez narušení již osvědčovaného a zkušenostmi prověřeného způsobu výuky posluchač[ů] pro potřeby filmu byl zabezpečen i nový, televizní směr. Rychlý rozvoj televize, její naléhavá potřeba velkého množství vysoce kvalifikovaných uměleckých kádrů, která se při předpokládaném dalším rozvoji televize bude ještě celou řadu let ve zvýšené míře projevoval, jako i skutečnost, že překotný vývoj televize až dosud nutil přijímat i velké množství pracovníků zcela nekvalifikovaných nebo kvalifikovaných pro jiné obory, postavil FAMU před povinnost nejen velice zodpovědnou, ale i časově naléhavou. V první fázi angažovalo vedení školy celou řadu zkušenějších televizních pracovníků ke konání přednášek a různých cvičení, a to v naprosté většině jako externí pedagogy. Toto opatření však záhy nemohlo stačit stále se zvyšujícím nárokům na výuku ve směru televizním.

K 25. 5. 1964 pracovalo ve studiích Čs. televize 65 absolventů FAMU z celkového počtu 287 absolventů. Někteří z nich patří už dnes k předním tvůrčím a organizačním pracovníkům televize. Je však třeba nejen konstatovat, že dosavadní převážně filmové školení je pro tuto práci v určité míře dobře připravilo, ale také, že toto školení nestačilo je připravit dokonale, zejména pokud jde o specifické televizní odlišnosti.

Výjimku tvořila velmi záhy upravená výchova kameramanů. Smlouva mezi AMU a ČST, uzavřená v roce 1962, stanovila řadu vzájemných závazků, jejichž plnění mělo napomáhat rozvoji televizní výuky na FAMU.

Na všech oborech školy byly zavedeny nové televizní disciplíny, rozšířen obsah základních předmětů i o aspekty práce v televizi a byl rozšířen kmenový a interní pedagogický sbor o odborníky z řad televizních pracovníků.

Na druhé straně však dlouho nebylo možné zabezpečit specializovanou praktickou výuku. Plánovaná televizní cvičení nebyla většinou realizována. Pomoc Čs. televize byla v tomto směru minimální. A škola sama neměla potřebná technická zařízení.

S přihlédnutím k této situaci jmenoval proto děkan fakulty po projednání v Umělecké radě FAMU dne 13. 11. 1963 komisi pro televizní výuku, které bylo dáno za úkol prozkoumat současný stav, sledovat postupně naplňování nového poslání fakulty a předkládat jejímu vedení návrhy a podněty k urychlení procesu vedoucího k plnému vyrovnání obou směrů výuky. Za členy komise jmenoval děkan fakulty všechny interní i externí [pedagogy]^{*)} televizní výuky působící na fakultě.

Dosavadní činnost komise pro televizní výuku

Komise měla až dosud celkem 6 oficiálních plenárních schůzí. Na první poradě byly projednány otázky hlavního zaměření činnosti komise a jejích úkolů, a zejména byly shromážděny osnovy všech přednášek a cvičení konaných ve školním roce 1963/64. Další schůze komise byly věnovány jednání s jednotlivými katedrami. Letos⁴²⁾ v lednu byla společná schůze s představiteli katedry produkce, v březnu s katedrou publicistiky (nyní dokumentární tvorby),⁴³⁾ v dubnu s dramaturgií, v listopadu s režii a v prosinci s katedrou kamery (obrazu). Komise našla u všech vedoucích kateder plné porozumění a zájem. Proto také měly všechny tyto porady úspěšný průběh, dovršený vždy konkrétními závěry a doporučeními. Vážným nedostatkem byla kolísavá účast členů komise, která byla zejména při poslední schůzi (na katedře filmového a televizního obrazu) zcela nedostatečná. Ukázalo se, že členové projeví až na výjimky zájem převážně o svůj vlastní obor a že problémy jiných oborů (kateder) jsou jim do značné míry vzdáleny. Na všechny schůze komise byly pravidelně posílány — jak uložila UR FAMU — pozvánky děkanovi, proděkanům i všem vedoucím kateder. Ani na jedinou schůzi se nedostavil ani děkan, ani žádný z proděkanů. Žádný z vedoucích funkcionářů fakulty také neprojevil hlubší zájem o činnost komise, o problémy a důsledky její práce.

Hlavní závěry z jednání s jednotlivými katedrami

a) Katedra produkce

Bylo shodně zjištěno, že stav pedagogického sboru je vzhledem k zvýšeným potřebám televize v příštích letech neuspokojivý.

Závěr: Na místo odborného asistenta byl přijat s.[oudruh] Jan Vrabec.

K systému výuky byly předloženy úplné osnovy všech přednášejících, skupině televizních pedagogů bylo dále uloženo, aby vypracovala studii o charakteru televizní produkce a její odlišnost od produkce filmové, která by se měla stát podkladem pro případné úpravy osnov. Při této příležitosti se dostala na přetřes i otázka, na kolik čimelická škola⁴⁴⁾ je schopna zajistit rostoucí kvalitativní požadavky na pracovníky produkce.

*) Slovo doplněno podle kontextu.

42) Myšlen rok 1964.

43) Katedra filmové a televizní publicistiky FAMU byla zřízena k 1. září 1961. Archiv AMU, fond Rektorát AMU, Fakulty–FAMU, Zřízení nových kateder 1961/62, dopis z 27. 7. 1961, (neuspořádáno).

44) Jednalo se o Střední průmyslovou školu filmovou, která vznikla v roce 1950 v Klánovicích jako Vyšší škola filmová. Do čimelického zámku se přesunula v roce 1952. K přejmenování na Střední průmyslovou školu filmovou došlo v souvislosti s reorganizací školství v roce 1959. Škola se soustředila především na školení techniků

Při zavedení externího studia na katedře bylo dohodnuto pamatovat už v I. ročníku především na televizi. Při postupném rozšiřování této formy studia produkce bude nutno brát zřetel na potřeby všech studií ČT [!], kde z přibližně 200 produkčních pracovníků má odbornou kvalifikaci jen asi pouhá pětina. V tomto smyslu se navrhuje zřídit i dálkové studium produkce.

Byly dále probrány otázky přijímacího řízení, dále praxe pro posluchače vyšších ročníků a otázka zpracování přednáškový[ch] skript, která se při zavádění externího a dálkového studia jeví zvlá[šť] důležitá.

Komise se plně dále připojila k požadavku katedry, aby při výuce bylo zde více pamatováno na umělecké obory také ve vyšších ročnících. Bylo též doporučeno rozšířit a prohloubit na této katedře výuku politické ekonomie.

b) Katedra dokumentární tvorby

Také zde byla především nastolena otázka početního stavu pedagogického sboru. V první fázi byl jmenován jako interní pedagog televizního směru s.[oudruh] Vlastimil Vávra odborným asistentem. Vedení katedry počítá s tím, že další nutné rozšiřování interního a externího pedagogického sboru se bude orientovat především k potřebám televize. Katedra uvažuje též o možnostech změny dosavadního systému výuky formou tvůrčích studijních skupin, což by si ovšem vyžadovalo přizvat k pedagogické činnosti další učitele z řad osvědčených tvůrčích pracovníků televize (v letošním roce už nově přednáší Jan Neuls,⁴⁵⁾ Karel Pech⁴⁶⁾ a počítá se s dalšími). Katedra se zavázala učinit vše pro maximální uspokojení potřeb televize v oblasti dálkového studia. Svůj slib také splnila. V letošním roce také byla přijata na dálkové studium celá řada televizních pracovníků tohoto oboru, mezi nimi i někteří přední pracovníci televizní publicistiky. Ukazuje se, že na této katedře se velmi rychle přesunuje těžiště celé výuky na televizní směr a katedra s tím také plně počítá.

Předmětem podrobné diskuse byla otázka vztahu k ION KU a nutnosti co nejužšího vzájemného stavu. Jak se ukazuje, situace se velmi zlepšila. Bylo by i nadále třeba sledovat správné oboustranné požadavky na výměnu osnov, občasné společné schůzky pedagogů a vzájemnou výměnu přednášek pro posluchače.

Byla dále zdůrazněna potřeba větší pomoci televize při zajišťování praktických cvičení.

Byla probrána otázka výběrových odborných přednášek o hospodářství a kultuře i problém vydávání skript, kde by mohla vypomoci svými možnostmi Čs. televize.

c) Katedra dramaturgie:

Jako hlavní a nejdůležitější problém na této katedře byla projednána potřeba výuky skutečných dramaturgů, tj. pracovníků provádějících výběr pořadů a stavbu repertuáru*) v různých uměleckých žánrech, tedy nejen v oblasti televizních her, a umějících pracovat s auto-

pro film, ale důraz kladla i na výchovu k organizaci ve filmovém průmyslu (produkce). Srov. <http://25fps.cz/2012/historie-spsf-cimelice-2/> (cit. 4. 5. 2015).

45) Jan Neuls (1922–1998) — novinář a televizní pracovník. V roce 1965 působil jako hlavní redaktor programu Čs. televize v Ostravě.

46) Karel Pech (1917–2006) byl herec, scenárista a režisér, moderátor a pedagog. Jedna z nevýraznějších osobností prvního období televizní tvorby.

*) Slovo ponecháno v původním znění.

ry k dotvoření scénářů jak původních, tak i adaptací literárních nebo divadelních předloh. V této věci došlo k plné shodě. Katedra rozhodla rozčlenit dosavadní výuku na dvě větve, a to na vlastní scenáristiku filmovou a televizní a na televizní a filmovou dramaturgii. Vedení úseku dramaturgie bylo svěřeno s.[oudruhu] doc. Danielovi, který také vypracoval organizační návrh pro tento nový směr výuky. Ve vzájemné dohodě byli také přijati (zatím externě) další dva pedagogové pro televizní směr, a to Dr. Zd.[eněk] Bláha⁴⁷⁾ a Jar.[oslav] Dietl.⁴⁸⁾

Bylo dále dohodnuto, že katedra bude co nejvíce přihlížet k potřebám televize i v dálkovém studiu dramaturgie. Také tato dohoda byla dodržena.

Mimo oficiální společnou schůzi katedry s komisí došlo k dalšímu zlepšení v oblasti praktické výuky. Na žádost televize umožnil vedoucí katedry posluchačům práci na scénářích pohádek pro nejmenší, které poskytnou příštím dramaturgům a scenáristům možnost seznámit se se záležitostmi a potřebami televizního scénáře v nejjednodušší formě.

d) Katedra režie

Zde se pozornost soustředila zejména k praktickým cvičením, k čemuž byly přijaty tyto závěry.:

- 1) Zajistiti pro cvičení hlavně nižších ročníků 16mm zvukovou kameru a další materiálně technické vybavení k tomu patřící;
- 2) zabezpečit v dohodě s Čs. televizí absolventské práce pro tento rok i léta budoucí (zároveň i zbývající práce loňského III. roč.[níku];
- 3) zabezpečit praktická cvičení ve střihu;
- 4) doporučit vedení fakulty, aby se obrátilo na MŠK prostřednictvím rektorátu AMU se žádostí na postupné vybavování FAMU nezbytným materiálně-technickým zajištěním výuky (vejít v této věci do dalšího kontaktu s katedrou filmové a televizní výuky ČVUT).

Vzhledem ke stále nejasným požadavkům televize na počet absolventů v jednotlivých letech bylo doporučeno požadovat na televizi, aby pro přijímací řízení na příští šk. [olní] rok předložila vedení fakulty včas co možná přesná čísla i s přihlédnutím k teritoriálnímu rozmístění.

Vzhledem k dosavadní dvoukolejnosti ve výuce televizní režie doporučuje komise vedení školy, aby výuka televizní režie (a stejně tak i dramaturgie) byla soustředěna na FAMU, jak to vyžaduje jednotná a cílevědomá metodika výuky a žádoucí soustředění pedagogických sil.

Kromě jiných otázek bylo dohodnuto požadovat jednak rozšíření dosavadního pedagogického sboru katedry o jednoho až dva externisty s tím, že dosavadní osvědčení externí pedagogové režiséři F.[rantišek] Filip a J.[an] Matějovský⁴⁹⁾ budou urychleně ustanoveni do centy a bude podán návrh na jejich jmenování.

47) Zdeněk Bláha (1925) — scenárista. Na FAMU působil od roku 1965. V té době bylo jeho hlavním zaměstnavatelem Divadlo Československé armády v Praze na Vinohradech. Není jasné, jak dlouho na FAMU působil, zaměřoval se na výuku televizní scenáristiky a dramaturgie.

48) Jaroslav Dietl (1929–1985) — legendární televizní scenárista, tvůrce řady televizních filmů a seriálů. Na FAMU studoval v letech 1951–1955, ještě během studií nastoupil do ČST. Bohužel není jasné, jak na FAMU působil.

49) Jan Matějovský (1923–1983) — režisér a scenárista. Pedagogicky působil na FAMU v letech 1964–1971.

e) Katedra obrazu⁵⁰⁾

Podle názoru vedení katedry současný stav pedagogického sboru zatím postačuje i pro potřebu televize. V tomto oboru je výuka v obou směrech zásadně společná, i když bude na příště nutno věnovat zvýšenou pozornost budoucím televizním specialistům s ohledem na jejich budoucí práci při živém vysílání, a to studiovém i přenosovém, na odlišné zákonitosti televizního osvětlení, znalosti záznamové techniky a vůbec větší specializaci v televizní snímkové technice.

Katedra počítá rovněž se zavedením dálkového a externího studia, které by znamenalo velikou pomoc nejen pro televizi, ale bylo by důležité i pro film, neboť v současné době pracuje podle sdělení vedoucího katedry v televizi (a v menší míře i ve filmu) celkem 150 nekvalifikovaných kameramanů. S tím souvisí i otázka přijímání absolventů, neboť se vyskytují případy, že těmto kvalifikovaným pracovníkům není vždy dáвана výrazná přednost před nekvalifikovanými.

Z jednání vyplynul základní požadavek na instalaci potřebného počtu kvalitních televizorů do školních místností tak, aby posluchači měli kdykoliv možnost sledovat přímo ve škole televizní program. Bylo dohodnuto požadovat na Čs. televizi poskytnutí druhých kopií televizních záznamů, z nichž by byl pro potřeby katedry kamery i jiných kateder vytvořen archiv televizních pořadů.

I zde se jeví jako hlavní problém systém praktických cvičení. Katedra kamery, která je v tomto případě do značné míry závislá na katedře režie, požaduje od této katedry přesný program praktických cvičení posluchačů režie tak, aby podle toho mohla plánovat svůj vlastní program.

Hlavní obecné závěry:

Vzhledem k společenskému významu televize i k úkolu zajistit v nejbližší budoucnosti pro televizi co nejlépe připravované odborníky pro všechny obory umělecké tvorby bude nutno všemi existujícími prostředky a zcela konkrétně postavit celou složitou problematiku televizní výuky na přední místo v práci celé školy.

V souvislosti s tím je nutné skoncovat s pochybenými názory, že pedagogové na FAMU by se měli zcela omezit na činnost pedagogickou a zanechat jakékoliv tvůrčí a praktické činnosti v televizi nebo ve filmu. Živý styk pedagogů s televizní a filmovou praxí je i nadále předním požadavkem a nezbytným předpokladem úspěšné pedagogické činnosti v obou směrech výuky.

Jako jedno ze základních organizačních opatření se navrhuje ukončit činnost komise pro televizní výuku v dnešní podobě. V další etapě rozvoje zabezpečování televizní výuky bude nutné, aby se touto problematikou zabývaly všechny katedry a Umělecká rada FAMU.

Aby posluchači měli možnost sledovat soustavně televizní program, bude nutné urychleně instalovat ve všech existujících budovách fakulty dobře fungující televizory.

Vedení fakulty by mělo věnovat co největší péči a zájem vydávání učebnic, publikací a skript o televizi.

Doc. Dr. V. Feldstein v.[lastní] r.[rukou]

Předseda komise televizní výuky

50) Tvůrci textu na jiných místech používají název Katedra kamery.

II.

Zápis ze zasedání Umělecké rady FAMU dne 1. února 1965.

3) Projednání zprávy komise pro televizní výuku.

Zpráva byla rozmnožena zaslána předem všem členům UR.

S.[oudruh] děkan⁵¹⁾: Je to zpráva, kterou vypracoval s.[oudruh] doc. Feldstein na základě jednání s pracovníky jednotlivých kateder. V této zprávě chybí konzultace s představiteli kabinetu střihové skladby. S.[oudruh] Jan Kučera⁵²⁾ se nemohl na dnešní zasedání dostavit a zaslal své připomínky písemně. Ukazují značný podíl televizní výuky i praxe v oboru střihu.

Doc. Dr. Feldstein: Ve zprávě chybí ještě připomínky z katedry techniky a kabinetu hudby. Co se projednalo, jevílo se z hlediska celé komise nejnaléhavější. Materiál není úplný i v jiných oborech. Zpráva bude dodatečně doplněna se s.[oudruhem] Janem Kučerou, prof. Boučkem⁵³⁾ a prof. Kalašem.⁵⁴⁾

Prof. Šmída⁵⁵⁾: Se závěry víceméně souhlasím, kromě dvou. Jeden je nesplněný a druhý je nesplnitelný. Komisi bylo uloženo, aby televizní pedagogové na produkci vypracovali osnovy svých předmětů a celkovou učební koncepci. To komise nesplnila.

Druhá věc, se kterou nesouhlasím, že se navrhuje zřídit ještě dálkové studium produkce. Zřídili jsme na velký nátlak ČST externí studium, ale ještě dálkové studium za současného stavu nelze na produkci zřizovat.

Doc. Dr. Feldstein: Ve zprávě se konstatuje nedostatek pedagogů na produkci. Mysleli jsme, že by bylo výhodnější rozšířit externí studium nebo zřídit dálkové. Jde nám také o mimopražská studia ČST.

51) Soudruh děkan — děkanem FAMU byl v této době Bedřich Pilný, filmový dramaturg, který působil nejprve jako proděkan FAMU v akademickém roce 1960/1961 a pak jako děkan FAMU v letech 1961–1966 a 1973–1976. V letech 1983–1990 byl vedoucím katedry dramaturgie a scenáristiky.

52) Jan Kučera (1908–1977). Od roku 1926 prošel řadou filmových profesí (kameraman, šéfredaktor, režisér, střihač). Na FAMU vyučoval střih od roku 1949 (nejprve cvičení, později i přednášky) pravděpodobně až do roku 1974. V období 1970–1971 byl pověřen vedením katedry režie.

53) Jaroslav Bouček (1903–1985), odborník v oblasti senzitometrie (nauka zabývající se vlastnostmi a určováním fotografického materiálu). Spoluzakladatel FAMU, jeden z prvních profesorů (od roku 1945 mimořádný, od 1949 řádný), v letech 1954–1958 děkan FAMU, v letech 1966–1969 prorektor AMU. V letech 1961–1972 vedl katedru filmové techniky.

54) Julius Kalaš (1902–1967), filmový hudební skladatel. O hudbě a zvuku přednášel na FAMU od roku 1946. Od roku 1949 mimořádný, od 1966 řádný profesor. Na FAMU zastával v letech 1951, 1952, 1954–1957 funkci proděkana a děkana 1949–1950 a 1966–1967.

55) Bohumil Šmída (1914–1989) — produkční. Působil v různých funkcích Československého filmu. Na FAMU pedagogicky působil od roku 1951 až do své smrti. V roce 1956 se stal zástupcem profesora, v roce 1965 profesorem. V letech 1956–1973 a 1978–1980 byl vedoucím katedry produkce (s různými názvy).

S.[oudruh] děkan: Katedra musí sama zvážit, co je možné. Pokud jde o perspektivu naší školy, budeme se muset zaměřovat na všechny druhy studia. To je nyní mnohem aktuálnější úkol, nežli školení nových uchazečů.

Doc. Šmok⁵⁶⁾: Zjistil jsem jednu věc v návrhu nového vysokoškolského zákona⁵⁷⁾: bude možno zřizovat zvláštní formy studia s neúplným diplomem, které nahrazují v rámci podniku vysokou školu. Velmi pravděpodobně bude mezi zaměstnanci filmu a televize zájem o toto studium.

Dr. Icha⁵⁸⁾: Dálkové i externí studium je na stejné úrovni.

S.[oudruh] děkan: Má to být vždy plnohodnotné řádné studium. Musíme nyní najít pedagogický systém, jakým způsobem školit pracovníky ČST a ČSF. Jiná otázka je, jak to realizovat.

Doc. Dr. Železný⁵⁹⁾: Podle současných předpisů má Dr. Icha pravdu.

Doc. Šmok: Nebudeme přece zavádět hodně druhů studia. Budou se muset pořádat konzultace pro pracovníky z mimopražských studií a na ty budou docházet i pražští studenti.

Doc. Dr. Železný: V rámci externího studia je možno v budoucnu (během 5 let) zřídit studium i pro ty, kteří by dojížděli.

Doc. Dr. Feldstein: Myslím, že hlavní problém je v tom, že schůzka s katedrou produkce se konala právě před rokem (v lednu 1964). Tenkrát se mluvilo o tom, že se zavede mimořádný druh studia a my jsme tenkrát prosili, aby bylo počítáno na pracovníky televize. Poněvadž uplynul rok, představovali jsme si, že po tomto zkušebním roce se to bude moci rozšířit. Bylo přímo uloženo externím pedagogům na katedře produkce, aby si udělali závazky, že napíší skripta. Ss. Vlasák⁶⁰⁾ a Pokorný⁶¹⁾ se zavázali, že skripta vypracují a snad je dokonce tohoto šk.[olního] roku vypracují. Také tu není řečeno, že to má být zavedeno hned v příštím školním roce, ale televize by to potřebovala.

Prof. Šmída: My nemůžeme docílit takové rozšíření pedagogického sboru. Souhlasíme s rozšiřováním externího studia, ale nikoliv abychom zřizovali ještě jiné druhy studia.

Prof. Vávra⁶²⁾: Navrhuji — souvisí to s naším rozhovorem, který se plánuje s ředitelstvím ČSF — vyučovat s konzultacemi. U některých oborů to jistě jde, u režie těžko. Z teorie se ni-

56) Ján Šmok (1921–1997) — kameraman. Patřil mezi první posluchače FAMU. Po absolvování v roce 1951 začal na FAMU vyučovat, stal se tajemníkem katedry filmového a televizního obrazu, v letech 1957–1960 zastával funkci proděkana. Dále působil v letech 1960–1974 jako vedoucí katedry filmového a televizního obrazu, v letech 1975–1987 jako vedoucí katedry fotografie a v období 1973–1976 jako prorektor AMU.

57) Nový zákon o vysokých školách č. 19/1966 vstoupil v platnost 1. května. 1966.

58) JUDr. Jaroslav Icha (1915–1988) — tajemník FAMU v letech 1959–1976.

59) JUDr. Oldřich Železný (1926–2006) — dramaturg a tehdejší proděkan FAMU (1961–1970). Na AMU nastoupil jako student filmové dramaturgie v roce 1950 a od té doby zde působil v letech 1951–1994 na různých pozicích: jako vedoucí děkanátu FAMU (1951), vedoucí rektorátu AMU (1951–1952), odborný asistent (od 1951), docent (1962) a profesor (1976), vedoucí katedry produkce (1973–1976), též jako zmiňovaný proděkan a prorektor (1976–1991). Autor rozhlasových a televizních her, překladatel z angličtiny.

60) Vlasák — nepodařilo se ho dohledat.

61) JUDr. Miloš Pokorný (1922) — producent. Pracoval v produkci ČST v letech 1955–1976, pravděpodobně externě i na FAMU na katedře produkce a řízení, jejímž vedoucím se stal na krátkou dobu v roce 1976 a po druhé pro období 1980–1983. V letech 1976–1979 a 1983–1990 proděkan FAMU. V roce 1977 jmenován docentem.

62) Otakar Vávra (1911–2011) — filmový režisér. Pedagogicky působil na FAMU v letech 1949–51 a 1956–2008. V letech 1958–1970 byl vedoucím katedry režie, v roce 1970 prorektorem AMU.

kdo nenaučí režírovat. Skripta by nebyla nic platná. Bylo by dobré, až se ujasní potřeby ČSF a ČST, abychom si na tento bod udělali jednu mimořádnou UR.

Doc. Daniel: U nás máme velmi dobré zkušenosti s dálkovými posluchači.

Prof. Šmída: Nám se nyní hlásí záplava televizních pracovníků, protože v televizi byly vyhlášeny nové mzdové předpisy. Hlásí se nám 1/3 lidí, které jsme v minulých letech nepřijali, televize je přijala a teď se hlásí na externí studium. Řada lidí to pokládá za snazší studium než řádné studium.

S.[oudruh] děkan: Závísí na nás, aby tento názor změnili. Na nás závisí, zda-li je přijme na studium a zda-li je prověříme, aby mohli ve studiu pokračovat a zda dostanou diplom. Ale dobrou vůli musíme ukázat. Možnosti pro pracovníky ČSF a ČST studovat na FAMU musí existovat.

Prof. Vávra: S.[oudruh] Feldstein se ve zprávě zmiňuje o tom, že se již 2 roky u nás prováděla teoretická televizní výuka. Letos se bude točit poprvé televizní cvičení „Zpověď“. Bude zde i větší počet posluchačů kamery (kolem tří ostříčů či švenkrů). Kromě toho rež. [isér] Filip chce točit 3 cvičení v exteriéru. Tato cvičení jsou plánována. Také bychom rádi, aby se příští rok zařadila do praktických cvičení cvičení Práce s hercem. Prof. Höger⁶³⁾ s odb. [odborným] as.[istentem] Bojanovským⁶⁴⁾ se mají na tom dohodnout.

Prof. Ing. Dr. Bouček: Mám připomínku ke str.[aně] 5. Komise pro televizní výuku by měla nyní ukončit svoji činnost a měla by to převést na UR. Též by měla dokončit jednání s naší katedrou, s kabinetem hudby, střihu a se s.[oudruhem] Högerem, aby vznikl ucelený přehled o práci na naší škole.

Doc. Daniel: Hovořím v zastoupení prof. Dvořáka.⁶⁵⁾ Je tam jedna věc důležitá, a to otázka výchovy dramaturgů, a že se výuka rozčlení na dvě větve. Tato otázka se už projednávala na UR před rokem. Bylo usneseno, že výuka televizní dramaturgie praktické i teoretické bude jako součást hlavního předmětu rozšířena, ale přesto těžiště výuky bude nadále v té oblasti scenáristické. Čili dvě větve z toho nevzniknou. Komise předtím, než skončí svou činnost, by měla udělat zprávu s hlubším pohledem na to, jaká je výuka televize na jednotlivých oborech a jak by televizní výuka vypadat měla. Měla by si vyžádat od každé katedry materiál, který tuto souhrnnou zprávu umožnil. Je to nutné, aby bylo možno kdykoliv s MŠK nebo s Čs. televizí jednat na základě materiálů, které jsou zachyceny a zhodnoceny.

S.[oudruh] děkan: Myslím, že přesto, že zpráva není dostatečná, musíme uznat, že zpráva představuje určitý kus práce. Ve zprávě chybí hlubší rozbor pedagogické práce zaměřené na výuku televize. Zatím se v první fázi konstatoval jen rozsah a co by bylo ještě třeba udělat. Bez této analýzy nemá smysl navrhnout kádrová obsazení. Zpráva nezachycuje všechny obory naší školy, je neúplná a v tomto smyslu bude třeba ještě na ní pracovat. Pokud jde

63) Karel Höger (1909–1977) — divadelní, filmový a televizní herec. V letech 1945–1955 vyučoval na DAMU, poté pravděpodobně externě působil na FAMU. V letech 1963–1971 vyučoval práci s hercem na katedře režie FAMU případně hereckou výchovu se zaměřením k filmu a televizi. V roce 1966 se stal profesorem FAMU.

64) Ilja Bojanovský (1923–2009) — kameraman. Absolvoval FAMU v roce 1952 v oboru filmové fotografie a techniky, poté zde působil na různých pozicích až do roku 1991, externí spolupráci se nebránil ani později. Od roku 1968 docent, 1977 profesor. Vykonával též funkci děkana FAMU (1976–1980) a rektora AMU (1980–1990). V letech 1961–1990 zároveň pracoval jako kameraman v ČST.

65) František Dvořák (1908–1972), /někdy též F. A. Dvořák/ — filmový dramaturg. Jako profesor působil na FAMU od roku 1951. V letech 1951–1952 a 1958–1960 děkan FAMU, v letech 1960–1969 vedoucí katedry filmové a televizní dramaturgie.

o námět s.[oudruha] prof. Boučka, aby otázky technického vybavení pro televizní výuku byly řešeny s komisí technicko-hospodářskou, je to samozřejmý požadavek.

Děkuji s.[oudruhu] doc. Feldsteinovi za vypracování zprávy a navrhuji, aby ve funkci referenta pro televizní výuku se stal stálým členem UR AMU.

S.[oudruh] doc. Feldstein: Chci říci několik slov k tomu, co tady bylo řečeno od představitelů kateder. Myslím, že je to zásadně správné. Komise ještě neskončila svou práci. Komise v průběhu své práce se projevovala s určitým rozporem, který byl v její podstatě. Ve skutečnosti to komise nebyla, byli to jen pedagogové, kteří se jen náhodně dostavili. Vedení školy navrhlo nově přijaté televizní pedagogy v tomto školním roce za členy této komise. Protože někdo přednáší o televizi na fakultě, není snad správné, aby se hned stal členem komise. Plně přijímám všechny připomínky, které zde byly řečeny, poněvadž tato zpráva má dosti nedostatků. Myslím, že by bylo správné, aby se celá činnost přenesla na UR. Dále je nutné se sejít se všemi představiteli kabinetů.

S.[oudruh] děkan: Můžeme říct, že komise v původní formě byla neurčitá. Ale nadále zůstává úkolem s.[oudruha] Feldsteina soustavná péče o televizní výuku. V tomto smyslu doplní informace obsažené ve zprávě. Závěry zde shrnuté se stávají závažnou směrnicí pro práci školy.

Usnesení: S.[oudruh] doc. Feldstein přijat za člena UR FAMU ve funkci referenta pro televizní výuku na FAMU.

S.[oudruh] doc. Feldstein doplní dosavadní zprávu o rozbor situace v oblasti střihu, hudby a práce s hercem.

Ve spolupráci s TH komisí bude s.[oudruh] Feldstein pomáhat řešit i technické vybavení školy pro televizní výuku.

Otázky rozšíření různých forem studia pro zaměstnance ČSF a ČST budou předem konzultovány s příslušnými zástupci těchto podniků a pak projednány na příští schůzi UR FAMU v souvislosti s celkovým plánem školení a umisťování našich posluchačů.

Seznam zkratk:

AMU — Akademie múzických umění

Čs. — československý, československá

ČSF — Československý státní film

ČST — Československá televize

ČT — Česká televize

ČVUT — České vysoké učení technické

Doc. — docent

Dr. — doktor

FAMU — Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění

FF UK — Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

ION KU — Institut osvěty a novinářství Univerzity Karlovy v Praze

Ing. — inženýr

JUDr. — doktor práv

KSČ — Komunistická strana Československa

mm — milimetr

MŠK — Ministerstvo školství a kultury

Prof. — profesor

roč. — ročník

S., s. — soudruh

Ss. — soudruzi

SPŠST — Střední průmyslová škola spojové techniky (Současný název Střední průmyslová škola sdělovací techniky nese od roku 1982, kdy se spojila se Střední průmyslovou školou filmovou v Čimelicích. Srov. Online: <http://www.panska.cz/historie-skoly-v-datech>, [cit. 10. 12. 2015])

TH komise — technicko-hospodářská komise

ÚML — Ústav marxismu-leninismu

UR — Umělecká rada

ÚRO — Ústřední rada odborů

ÚV KSČ — Ústřední výbor Komunistické strany Československa

v. r. — vlastní rukou

Francovo kino v Kolíně (1908) 1910–1957 (1961)

První seznámení s technickou novinkou, filmem, zprostředkovalo kolínským občanům již na počátku 20. století putovní Oesserovo elektrické divadlo. Fridolín Oesser, (či Össer), podnikatel ze Slezska, přijížděl každoročně do Kolína a na louce na místě dnešních Starých lázní uspořádal v plátném stanu několik filmových projekcí. Vzhledem k malému počtu filmů byl program vždy brzy vyčerpán. Přesto lákal obecnstvo a jeho představení bývala vyprodaná, čehož si povšiml i účetní Karel Franc, kterého již v roce 1905 poprvé napadla myšlenka zřídit v Kolíně stálé kino.¹⁾

Vážněji se tímto nápadem začal zabývat až kolem roku 1908.²⁾ Dne 30. března 1910 obdržel Karel Franc, po složení ústních a praktických zkoušek, vysvědčení opravňující „ku samostatnému předvádění představení kinematografických před obecnstvem“³⁾ a 17. června téhož roku i vysvědčení stvrzující vykonání povinné praxe v pražském kině Eduarda Klejzara.⁴⁾ Žádost o udělení vlastní kinematografické licence podal Franc už v průběhu dubna 1910.⁵⁾ C. k. okresní hejtmanský v Kolíně udělilo povolení k pořádání produkcí s kinematografem 26. září 1910 na zá-

- 1) „Když jsem viděl, jak se kolínské obecnstvo hrne do Oesserova kina, tím více se můj zájem o stálé kino v Kolíně zvyšoval i přes proroctví, že bude ze mne komediant. Kinematograf byl totiž c. k. rakouskými úřady řazen do kategorie kočujících živností, mezi kolotoče, houpačky, střelnice, cirkusy a podobné podniky, jezdící maringotkami. V této kategorii byla později i stálá kina, která hrála jako kočující podniky na licenci a nikoliv na trvalé oprávnění — koncesi“¹⁾. Viz Zdeněk B i s i n g e r, Kolínská kina v letech 1911–1945. *Středočeský sborník historický* 7, 1972, s. 152.
- 2) 18. července 1908 obdržel dopis od francouzské společnosti Société Anonyme des Plaques & Papiers Photographiques Antoine Lumière & ses Fils s informacemi o cenách projektorů. Dopis je adresován knihkupci Josefu Kaškovi, zaměstnavateli K. France. Viz Národní filmový archiv (NFA), f. Francovo kino v Kolíně, Dopis ze dne 18. července 1908 francouzské společnosti Société Anonyme des Plaques & Papiers Photographiques A. Lumière & ses Fils Lyon informující o ceně kinoprojektorů, inv. č. 1.
- 3) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Promítací oprávnění, inv. č. 1. „Vysvědčení. Karel Franc, rodilý r. 1882 v Kolíně (...) podrobil se dnešního dne před podepsaným [prof. Karel Novák] ústní a praktické zkoušce z manipulace kinematografem, opatřeným světlem elektrickým, při které prokázal náležité vědomosti o zařízení kinematografu a k němu příslušející elektr. instalace, o zacházení kinematografem, o bezpečnostních předpisech a opatřeních ku představením kinematografickým se vztahujících a projevil v praktickém zacházení strojem náležitou zručnost. Na základě tohoto příznivého výsledku byl pan Karel Franc uznán ku samostatnému předvádění představení kinematografických před obecnstvem způsobilým.“²⁾
- 4) Praxi vykonával ve dnech od 5. ledna do 28. března 1910. Viz NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Potvrzení o praxi, inv. č. 1.
- 5) „Mnohé udivilo, že mladý muž je ochoten opustit seriózní místo účetního a zvolit raději životní dráhu spojenou

kladě rozhodnutí c. k. místodržitelství v Praze ze dne 5. září téhož roku. Licence byla zapsána v katastru licencí A pod pořadovým číslem 109. Povolení se vztahovalo pouze na pořádání představení v budově čp. 1 (Zámecká restaurace) v Kolíně a bylo vydáno jen na rok 1910. Promítány mohly být výlučně filmy, „jejichž shlédnutí je bez porušení slušnosti, pro každého, jmenovitě i pro mládež přípustno“. Výslovně zakázané byly filmy z tzv. „krvavých a strašidelných románů anebo jim se rovnají, jakož i obrazy, které vzhledem k aktuálním poměrům dráždivě by působiti mohly“ a filmy „pouze pro pány, pro dospělé, pikantní program [!]“. ⁶⁾ Správní rada zámeckého pivovaru, již Zámecká restaurace patřila, však znenadání změnila podmínky upravující pronájem divadelního sálu, na což Franc nemohl přistoupit. Nezbyvalo mu nic jiného, než požádat o prodloužení licence na rok 1911 a najít si pro zřízení svého podniku jiné místo. Nejprve ho napadlo postavit dřevěnou boudu v ulici „Na Hradbách“, nicméně od tohoto nápadu rychle upustil a nakonec si pronajal od Elišky Krskové z Prahy malý špýchar, stojící v Jungmannově ulici, dnes ulice Politických vězňů, čp. 52. Se svolením majitelky budovu upravil pro provoz stálého kina se 120 sedadly. Kino bylo vybaveno projektořem Imperátor drážďanské firmy Jindřich Ernmann A. G., elektroinstalaci v kině provedla pražská firma Křižík a dodavatelem elektrické energie se stala právě dokončená parní elektrárna v Kolíně. ⁷⁾

V prosinci roku 1911 se v Kolíně objevily plakáty oznamující jeho obyvatelům zahájení provozu stálého kina. ⁸⁾ Oficiální název zněl „Kinematografické divadlo v Kolíně — majitel Karel Franc“. Zahajovací představení se uskutečnilo 25. prosince 1911. Na programu byl dokumentární snímek SŇATEK BUDOUCÍHO NÁSLEDNÍKA TRŮNU S PRINCEZNOU ZITOU, drama KRÁSNÁ ŘEKYNĚ, román SVÍCE OLTÁŘNÍ, přírodní snímek JEZERO GARDSKÉ, snímek ze života ZVONÍKŮV SYN a humoristické snímky KDYŽ JE NOUZE O VODU a FIRULLI MILIONÁŘEM. Představení se konala každý den o osmé hodině večerní, v neděli a ve svátek se hrálo ještě o čtvrté. Filmy byly nejprve doprovázeny pouze hrou na klavír, k němuž se brzy připojily i housle. Nakonec se o doprovod němých filmů staral šestičlenný orchestr. Prvním promítačem nového kina se stal Josef Jangl. ⁹⁾ Zpočátku bylo kvůli nedostatku celovečerních filmů promítáno jen několik kratších snímků. Změna této situace nastala v roce 1912, kdy začaly do Kolína přicházet německé filmy a z vídeňské půjčovny společnosti Pathé-Frères filmy francouzské, a tak byl již v květnu 1912 promítán kolorovaný film ROMEO A JULIE, KRÁLOVNIN NÁHRDELNÍK nebo BÍDNÍCI. V kině byl také uveden krátký film zachycující pohřeb významného kolínského dirigenta a skladatele Františka Kmocha, který natočila společnost Kinofa v roce 1912 na Francovu objednávku. ¹⁰⁾

Po necelém ročním provozu kina v upraveném špýcharu vydalo 18. září 1912 ministerstvo vnitra

s nejistým, lze říci snad až podezřelým typem podnikání.“ Viz Monika Dobášová, *Kolínská kina mezi léty 1911–1939: Kinematografické divadlo Karla France a jeho následovníci*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 26.

- 6) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Udělení povolení c. k. Okresním hejtmanstvím K. Francovi k provozování kinematografu v Kolíně ze dne 26. září 1910, inv. č. 2. Státní oblastní archiv Praha — Státní okresní archiv Kolín (SOKA Kolín), f. Franc Karel, Kopie povolení c. k. Okresním hejtmanstvím K. Francovi k provozování kinematografu v Kolíně ze dne 26. září 1910, inv. č. 1.
- 7) Zdeněk Bisinger, c. d., s. 152–153. Karel Mrzílek, *První kinematograf v Kolíně. Práce muzea v Kolíně* 4, 1987, s. 283.
- 8) Text plakátu začínal slovy: „P. T. obecnstvu královského města Kolína a okolí dovoluji si oznámiti, že jsem na základě povolení vysokého c. k. místodržitelství zařídil v Kolíně, Jungmannova ulice, stálé Kinematografické divadlo“. Viz Zdeněk Bisinger, c. d., s. 152.
- 9) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Licence k produkcím platná do 31. 12. 1912, inv. č. 2.
- 10) F. Kmoch byl strýcem K. France. Viz Zdeněk Bisinger, c. d., s. 153–154.

nařízení č. 191/1912 ř. z., o pořádání veřejných představení kinematografem, mimo jiné zpřísnující stavební, bezpečnostní a zdravotní požadavky kladené na budovy kin, které ovšem Francův podnik nesplňoval a jeho kinematografická licence byla obnovena pouze do konce roku 1913. Karlu Francovi tak opět nezbývalo nic jiného, než si najít nové prostory pro své kino. Splnění všech požadavků si vyžádalo stavbu nové budovy kina. Za tím účelem zakoupil K. Franc vyhořelé stavení čp. 18 v ulici Za Quintinem (dnes Kmochova ulice). Za finanční podpory Občanské záložny v Kolíně začal stavitel Jan Sklenář v květnu 1913 se stavbou a již v srpnu téhož roku byla budova dokončena. Promítání začala v nové budově kina, která pojala skoro 400 diváků, 19. prosince 1913.¹¹⁾

Válečné události přinesly Karlu Francovi řadu překážek. S vyhlášením mobilizace 26. července 1914 došlo k pětitydennímu přerušení promítání v kinech, promítat se opět začalo až 4. září a do programu kin musely být zařazeny vídeňské válečné zpravodaje. Krátce po vypuknutí války byl na vojnu povolán promítač Josef Jangl a 15. února 1915 i samotný Franc. Správu kina tedy převzal jeho bratr František Franc, který kino spravoval až do 6. listopadu 1918, kdy se Karel Franc vrátil z ruského zajetí.

Krátce po vzniku první republiky se Družina československých válečných poškozců obrátila na Zemskou správu politickou s žádostí o provo-

zování představení v kině Karla France po vypršení platnosti jeho kinematografické licence. Žádost byla úřadem odmítnuta. V roce 1921 byla zamítnuta obdobná žádost, tentokrát vznesená Červeným křížem. Mezitím se v roce 1920 Kolínští dočkali druhého stálého kina.¹²⁾

Vznik republiky přinesl provozovatelům kin několik nových povinností. Jednou z nich bylo povinné odvádění části z hrubého příjmu ve prospěch Státní zemské komise pro péči o válečné poškozence v Evropě.¹³⁾ V roce 1923 činil roční odvod již 10.000 K ve prospěch státní invalidní péče a do podniku směl být bez schválení Zemského úřadu pro péči o válečné poškozence přijat pouze válečný invalida.¹⁴⁾ V kinematografické licenci vystavené 11. září 1928 je již uveden název kina „Francovo kino v Kolíně“.¹⁵⁾

První (zkušební) promítání zvukového filmu se v Kolíně uskutečnilo 14. – 20. listopadu 1930, kdy Francovo kino uvádělo barevný zvukový film KRÁL JAZZU. O ozvučení kina se starala zvuková aparatura Western Elektrik. S příchodem zvuku došlo k rozvázání pracovních poměrů s šesti hudebníky, obstarávajícími hudební doprovod němých filmů.¹⁶⁾ V roce 1931 bylo kino vybaveno novou zvukovou aparaturou Zetton a novým projektorem.¹⁷⁾

Doba okupace znamenala pro majitele kin řadu vážných problémů.¹⁸⁾ Německé úřady dbaly na promítání německých filmů, na které ale čeští diváci nechtěli do kina chodit a ani majitelé kin je

11) Dne 11. prosince 1913 udělilo c. k. zemské místodržitelství K. Francovi kinematografickou licenci, platnou do konce roku 1914. Viz NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Licence k produkci platná do 31. 12. 1914, inv. č. 2. Zdeněk Bisinger, c. d., s. 154. Karel Mrzílek, c. d., s. 283.

12) Kino se nacházelo v Lidovém domě sociálně demokratické strany dělnické. Zahajovací představení kina Republika se konalo 16. října 1920, promítáno bylo drama NEZVEDENÉ DĚVČE, veselohra JOE MARTIN, NIČEMA a přírodní snímek BEZRUČŮV KRAJ. V roce 1939 bylo přejmenováno na Lido-bio. Viz Zdeněk Bisinger, c. d., s. 154–155. Karel Mrzílek, c. d., s. 283.

13) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Udělení licence platné do 31. 12. 1919, inv. č. 2.

14) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Udělení licence platné do 31. 12. 1923, inv. č. 2.

15) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Prodloužení povolení pro kinematografická představení do 31. 12. 1929, inv. č. 2.

16) Karel Mrzílek, c. d., s. 284.

17) SOKA Kolín, f. Franc Karel, Zařízení a zásoby, inv. č. 8.

18) Majitel kina musel doložit arijský původ, protože všechny židovské podniky byly arizovány. Viz SOKA Kolín, f. Franc Karel, Potvrzení arijského původu, inv. č. 1.

nechtěli příliš zařazovat do programu. Počet hraných německých filmů v kolínských kinech byl tak nízký, že byl hlavním tématem konference okresních hejtmanů u kolínského oberlandráta, konané 18. listopadu 1940. Provozovatelé kin byli upozorněni i na možnost vydání kinematografických oprávnění novým kinům, ochotným hrát více německých filmů, a stará kina úplně uzavřít. Ani tato „upozornění“ však nebyla nic platná. Dne 10. dubna 1941 oberlandrát upozorňuje, že všechna tři kolínská kina nadále hrála české filmy, ale žádný německý.¹⁹⁾ Na základě nařízení oberlandráta, aby se alespoň v jednom kolínském kinu o Velikonocích toho roku hrál jeden význačnější německý film, byl promítnut v kině Zálábí²⁰⁾ film PADĚLATELÉ. Mezi další stížnosti okupantů patřilo hlavně upozorňování na velké množství chyb v německých reklamách a příchod diváků do kina až po promítnutí filmového týdeníku.²¹⁾ Rok 1940 přinesl dvě změny, plakáty musely být německo-české a promítané filmy musely mít německé titulky. Od roku 1941 přibyla majitelům kin ještě povinnost hlásit, které německé filmy promítali.²²⁾ V průběhu války docházelo i k několikaletému uzavření kin. K prvnímu (dvoudennímu) uzavření obou kolínských kin došlo kvůli demonstrativnímu hlasitému kašlání diváků v kině Lido-bio při promítání aktuality, v níž ho-

vořil říšský protektor Konstantin von Neurath (21. října 1939). Dne 28. srpna 1940 došlo kvůli udavači k uzavření a zapečetění Francova kina.²³⁾ Druhý den ráno se na oberlandráta konala schůzka, které se účastnili všichni majitelé kolínských kin. Francovo kino zůstalo uzavřeno po následujících devět dní. Zákaz hrát filmy připadal i na dny narození, svátku a úmrtí zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha. V roce 1945 se dny, kdy se v kolínských kinech nehrálo, rozšířily kvůli úmrtí Adolfa Hitlera o 3. a 4. duben. K dalšímu přerušení promítání došlo v dnech květnového povstání; kvůli oslavám z osvobození a letním dovoleným se uzavření kolínských kin protáhlo až do 5. července 1945.²⁴⁾

Dekretem prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, došlo ke znárodnění celého kinematografického průmyslu, kina nevyjímaje. Francovo kino v Kolíně převzala Československá filmová společnost, která Karla France ponechala ve funkci správce kina. Od 1. února 1946 se u promítače Karla Krátkého²⁵⁾ zaučoval nový praktikant-kinooperatér Jaroslav Navrátil, který se po něm v roce 1949 stal hlavním promítačem.²⁶⁾ Dne 21. srpna 1946 navrhl Karel Franc zplnomocněnci ministra informací pro správu státních kin přejmenování kina na kino „Kvintín“²⁷⁾, ale jako uznání za mnohaletou průkopnic-

19) Zdeněk Bisinger, c. d., s. 157.

20) Kino Zálábí bylo třetím stálým kinem v Kolíně. Otevření kina, jehož provozovatelem byl Červený kříž, se uskutečnilo 20. ledna 1940 projekcí filmu CESTA DO HLUBIN ŠTUDÁKOVY DUŠE. Název je odvozen od lokality Zálábí, kde bylo kino postaveno.

21) Problémem příchodu diváků až po promítnutí filmového týdeníku se 5. září 1941 zabývala další konference okresních hejtmanů u kolínského oberlandráta. Vyústěním jednání byla opatření znemožňující příchod diváků až po promítnutí filmového týdeníku a konstatování „kdo nemá zájem o vojsko, které bojuje proti bolševismu za celou Evropu, nemusí vidět ani další část programu“. Viz Z. Bisinger, c. d., s. 157.

22) Zdeněk Bisinger, c. d., s. 157.

23) Při projekci došlo ze strany promítače K. Krátkého k neúmyslnému obrácení diapositivu se znakem Národního souručenství (NS), vzniklé SN se vykládalo jako „Smrt Němcům“. Viz Z. Bisinger, c. d., s. 156–157. Karel Mrzílek, c. d., s. 284.

24) Karel Mrzílek, c. d., s. 284.

25) Promítač K. Krátký nastoupil do kina 9. června 1927. Viz SOkA Kolín, f. Franc Karel, Seznam zaměstnanců kina Oko v Kolíně, inv. č. 8.

26) SOkA Kolín, f. Franc Karel, Ohlášení o zaučování kinooperatérem, inv. č. 8. SOkA Kolín, f. Franc Karel, Seznam zaměstnanců kina Oko v Kolíně, inv. č. 8.

27) Návrh nového názvu byl odvozen od staršího pojmenování ulice, kde stojí budova kina, totiž ulice „Za Kvintínem“.

kou práci na poli kinematografie bylo rozhodnuto výjimečně ponechat dosavadní název Francovo kino v Kolíně.²⁸⁾ Ke změně názvu kina nicméně nakonec došlo, a to v roce 1948. Podle pokynu ministerstva informací bylo Francovo kino v Kolíně přejmenováno na kino Oko.²⁹⁾ Dne 22. června 1949 zastavil Okresní národní výbor Kolín s okamžitou platností provoz kina Oko kvůli hrozbě pádu ztrouchnivělých nosných střešních trámů. Provoz v kině byl po provedených opravách pravděpodobně obnoven 1. listopadu 1949, ale kino se s technickými problémy potýkalo i nadále a jeho provoz musel být několikrát přerušen. Kromě toho měl sál velice špatnou akustiku, kterou nezlepšilo ani používání dobré zvukové aparatury. Vyústěním všech nahromaděných technických problémů bylo uzavření kina Oko 1. června 1980.³⁰⁾ Bylo potřeba provést celkovou rekonstrukci a přístavbu vstupní haly, sociálního zařízení a šaten. K opravě objektu posloužila svépomoc občanů a brigádníků při tzv. „Akci Z“, která trvala skoro šest let.³¹⁾ K opětovnému otevření kina došlo 1. prosince 1986,³²⁾ ale již 30. dubna 1987 bylo kino z příkazu okresního hygienika znovu uzavřeno, protože se plně projevil

stavební nedostatky. K obnovení provozu došlo 1. září 1987.³³⁾ Na počátku 90. let 20. století se o budovu kina v restitučním řízení přihlásil dědic Pavel Franc. Městský úřad Kolín přikročil k vydání budovy kina v roce 1992.³⁴⁾

Již v době první republiky sloužila budova kina i k šíření osvěty a přednáškové činnosti. Například 21. dubna 1921 se v biografu uskutečnila přednáška K. Klugeho, asistenta prof. Pípala, o lehké atletice, doprovázená filmem z Pershingovy Olympiády a dalšími filmy.³⁵⁾ V roce 1951 se zde uskutečnila přednáška rybářského odborníka Zdeňka Šimka, doplněná několika krátkými filmy.³⁶⁾

V roce 1948 se Karel Franc stal okresním vedoucím kin a i nadále zůstal vedoucím kina Oko. Za dlouholetou práci v československé kinematografii mu bylo v roce 1955 krajskou správou ČSF uděleno čestné uznání.³⁷⁾ Od 20. ledna 1956 jmenovala krajská správa ČSF Karla France dočasně do funkce vedoucího kolínského kina Jas. Tímto jmenováním zároveň po 45 letech končí jeho působení na pozici vedoucího kina Oko.³⁸⁾ Nicméně 1. června 1956 byl krajskou správou ČSF v Praze opětovně dočasně jmenován do funkce vedoucí-

28) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Korespondence ve věci přejmenování kina, inv. č. 3.

29) Kronika města Kolína, 1948, s. 98. Online: <<http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>>, [cit. 4. 12. 2015].

30) Kino bylo uzavřeno pro „vážné stavební závady, zejména pro vadnou elektroinstalaci“. Viz Kronika města Kolína, 1980, s. 141. Online: <<http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>>, [cit. 4. 12. 2015].

31) Kronika města Kolína, 1986, s. 106. Online: <<http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>>, [cit. 4. 12. 2015].

32) Prvním promítaným filmem byl film VESNÍČKO MÁ, STŘEDISKOVÁ. Viz Kronika města Kolína, 1986, s. 229. Online: <<http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>>, [cit. 4. 12. 2015].

33) Po znovuotevření kina v roce 1987 byl promítán film ČERNÝ PETR. Viz Kronika města Kolína, 1987, s. 316–317. Online: <<http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>>, [cit. 4. 12. 2015].

34) Kronika města Kolín, 1993, s. 101, 108–109. Kronika města Kolína, 2011, s. 23–25. Online: <<http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>>, [cit. 4. 12. 2015].

35) Kronika města Kolína, 1918–1923, s. 163. Online: <<http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>>, [cit. 4. 12. 2015].

36) Kronika města Kolína, 1951, s. 32–33. Online: <<http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>>, [cit. 4. 12. 2015].

37) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Čestné uznání, inv. č. 3.

38) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Korespondence ve věci převzetí vedoucích míst v jednotlivých kinech, inv. č. 4. SOkA Kolín, f. Franc Karel, Zápis sepsaný dne 20. ledna 1956 v Kolíně o předání a převzetí kina Jas v budově č. 9 okres Kolín, kraj Praha, inv. č. 8. SOkA Kolín, f. Franc Karel, Zápis sepsaný dne 20. ledna 1956 v Kolíně o předání a převzetí kina Oko v budově č. 18 okres Kolín, kraj Praha, inv. č. 8.

ho kina Oko, ale funkci de facto vykonával již od 1. března.³⁹⁾ Z funkce okresního vedoucího kin byl odvolán v roce 1957.⁴⁰⁾ Kvůli oční chorobě odešel na vlastní žádost v roce 1958 do důchodu.⁴¹⁾ Karel Franc zemřel 29. ledna 1979.⁴²⁾

Ve fondu Francovo kino v Kolíně jsou uloženy převážně dokumenty spojené s povolením k provozování kina (tzv. kinematografické licence a doklady potřebné k získání a následně k prodloužení těchto licencí), korespondence z let 1946–1956 týkající se jmenování a odvolávání z funkcí vedoucích kolínských kin Oko a Jas. Konvolut plakátů z let 1911–1940 byl převeden do sbírky plakátů NFA. Ve fondu se dále nacházejí dva nákresy prvního stálého kina v Jungmannově ulici, fotografie ze stavby kina v ulici Za Quintinem a fotografie z pohřbu Františka Kmocha. Torzovitě zachované archiválie však dokumentují provoz stálého kina po celou první polovinu 20. století. Doplněním údajů z dalších materiálů, především s archivního fondu Franc Karel,⁴³⁾ uloženém ve Státním okresním archivu v Kolíně, kronik města Kolína, ale i literatury dostává badatel ucelený přehled o skoro osmdesátiletém působení prvního stálého kina v Kolíně.

Jiří Kutil

39) SOKA Kolín, f. Franc Karel, Zápis z 1. června 1956 o dočasném jmenování do funkce, inv. č. 8.

40) NFA, f. Francovo kino v Kolíně, Korespondence ve věci odvolání z funkce okresního vedoucího kin, inv. č. 4.

41) Karel Mrzík, c. d., s. 284.

42) Kronika města Kolína, 1979, s. 27. Online: <<http://www.mukolin.cz/cz/o-meste/kronika-mesta/>>, [cit. 4. 12. 2015]. SOKA Kolín, f. Franc Karel, Parte, inv. č. 1.

43) Ve fondu Karel Franc, uloženém v SOKA Kolín, se nacházejí účetní knihy, knihy vyplacených mezd, plány kina v ulici Za Quintinem a plakáty z let 1912–1945.

Být tam, byl bych šťasten jako štěně

Václav Havel se hlásí na FAMU

S filmem přišel Václav Havel do styku již v dětství. Fotografie z rodinného alba dokazují, že maminka Božena vzala jeho a mladšího bratra Ivana na natáčení filmu režiséra Františka Čápa *TANEČNICE* v ateliérech strýce Miloše na Barrandově v dubnu 1943.¹⁾ Půvabný záznam o poválečné návštěvě kina z dopisu dědečkovi a babičce Vavrečkovým cituje Michael Žantovský. Devítiletý Havel v něm 11. ledna 1946 píše: „My jsme byli dnes v biografu. Jmenovalo se to ‚Tabu‘. Bylo to docela pěkné, ale jeden děda to celé zkazil. Byl moc starý, ošklivý a měl rád mladé dívky.“²⁾

Počátkem padesátých let byl Havel především básníkem; podle vlastních vyjádření v mnoha rozhovorech ale chtěl být spíše filmařem. Dokonce do jisté míry svou pozdější dramatickou tvorbu považoval za náhradu tvorby filmové. V dopise Olze z vězení (22. listopadu 1980) o tom napsal: „Kdybych býval v mládí měl svobodnou volbu vzdělání, kdoví, zda bych se byl nestal spíš filmovým režisérem než spisovatelem; má touha vymýšlet a tvořit a vypovídat tím cosi o světě i o sobě by asi bývala ve filmové režii nalezla pří-

hodnější způsob.“³⁾ V rozhovoru s Janem Lukešem⁴⁾ vzpomínal, jak byl fascinován filmováním a jako laborant a student večerní školy chodil sledovat natáčení v pražských lokacích. Záviděl kamarádům, kteří se dostali na FAMU a studovali scenáristiku (Miloš Forman) či režii (Jan Němec). S Formanem, Ivanem Passerem, budoucím polským režisérem Jerzym Skolimowskim i s pozdějším autorem amerických animovaných filmů Pavlem Fierlingerem se ostatně znal již ze studií na koleji krále Jiřího z Poděbrad v Poděbradech, vedené ve skautském duchu. Miloš Forman se tam stal jeho životním vzorem. V červenci 1957 pak Havel dokonce s Olgou odjel na Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech, kde bydleli ve stanovém táboře a kde chodil „z filmu na film“.⁵⁾

K přímému kontaktu s filmem došlo přibližně v téže době ještě před jeho odchodem na základní vojenskou službu, kde se začal věnovat divadelní činnosti. Miloš Forman, který byl spoluautorem scénáře a zároveň pomocným režisérem na filmu Iva Nováka *ŠTĚNATA* (1957), ho pozval do

1) Reprodukce in Michael Žantovský, *Havel*. Praha: Argo 2014, mezi s. 32 a 33.

2) Tamtéž, s. 30. Pravděpodobně se jednalo o film F. W. Murnaua z roku 1931.

3) Jan Lopatka (ed.), *Václav Havel. Dopisy Olze*. Brno: Atlantis 1990, s. 121.

4) Jan Lukeš, „Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí“. S Václavem Havlem o českém filmu let šedesátých i devadesátých. *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 89–100.

5) Viz dopis V. Havla J. Paukertovi (Kuběnovi) z 25. 6. 1957. Knihovna V. Havla, ID 1605; a dopis V. Havla Jindřichovi Chalupěckému ze dne 10. 7. 1957. Knihovna V. Havla, ID 6378.

konkurzu na hlavní roli. Nakonec dostal roličku mladíka s knížkou mezi partou mladých lidí před poliklinikou na Karlově náměstí, kteří pak přihlížejí fingovanému sebevražednému pokusu medičky Marie, již hrála Jana Brejchová, pozdější Formanova žena. Po návratu z vojny měl hrát ještě v barevné komedii Josefa Macha FLORIÁN (1961), ale úředník hereckého rejstříku na Barrandově mu to pro jeho rodinný původ nedovolil.⁶⁾

Ve druhé polovině padesátých let se také několikrát pokoušel dostat se na FAMU — nejprve pokusem o přestup ze studií ekonomie automobilové dopravy na Vysoké škole dopravní, pak před základní vojenskou službou a ještě jednou během ní. Jako součást materiálů k písemné části přijímacího řízení napsal dvě filmové analýzy v dubnu 1957, další dvě a scénář středometrážního filmu v prosinci 1958, kdy byl ještě na vojně v Českých Budějovicích.

V jedné z první dvojice těchto analýz porovnává ROMEA A JULII Renata Castellaniho s adaptací HAMLETA v režii Laurence Oliviera, přičemž na prvním filmu vyzvedává autentičnost kresby prostředí i dialogů a na druhém naopak komplexní stylizovanost děje jako mýtu, stylizaci dekorací, kostýmů i hereckého projevu, která se mu zdá být adekvátnější Shakespearovu úsilí. V obou si všímá i způsobu budování prostoru a práce se stylizací barev a světla. V poznámkách k filmům Marcela Carného zdůrazňuje i Carného a Prévertovo úsilí o symbolický výklad postav a ztvárnění děje jako moderního mýtu. Všímá si způsobu práce s nelineárním vedením časové linie, smyslu režiséra pro budování prostoru a atmosféry především za pomoci světelné modulace a zmiňuje existenciální pojetí situací, do nichž je hlavní postava umísťována. Stejně jako v předchozí analýze si všímá tak trochu surrealistické atmosféry výtvarných řešení a jestliže poznámka o barevném ladění obrazu ROMEA A JULIE a o stylizaci kostýmu a herecké práce tak trochu předjímá způsob, ja-

kým on sám pracoval se stejnými složkami v ODCHÁZENÍ, tak i poznámka o tragickém akcentu, zaznívající za komikou a lehkostí ve filmu ZEM, ODKUD PŘICHÁZÍM, odkazuje k pojetí jeho jediného autorského filmu.

O rok a půl později si všímá všech významných složek filmařské práce v analýze Weissovy adaptace VLČÍ JÁMY Marie Glazarové a tvůrčí filmařinu tu chápe jako záležitost slohu, který je ve smyslu Viktora Šklovského funkcí formálních možností konkrétní umělecké disciplíny. Havel brání Weisse proti nařčení z naturalismu, a naopak pozorně sleduje jeho práci na pomezí realismu v exteriérech a výtvarné stylizace ve studiových scénách (secese, realizace výtvarných návrhů Oty Janečka). Vedle čistoty slohu si cení i humanismu díla a zdůrazňuje, že zde jde především o obžalobu systému, který odlidšťuje vše lidské. Na filmu Zoltána Fábriho PAN PROFESOR HANIBAL oceňuje především to, že socialistický film se jím přiblížil úrovni současné světové kinematografie a začal experimentovat. Porovnává satirickou předlohu Ference Móry s její svěbytnou adaptací v podobě satirické alegorie. To je poloha, která byla Havlovi zjevně blízká, a proto ve studii na základě myšlenek Viktora Šklovského a Kafkova díla rozvíjí myšlenky o vztahu člověka a světa, které významně předjímají jak jeho dílo dramatické, tak jeho základní postoj k realitě socialismu. Píše:

Cílem alegorie je na umělém a nadsazeném příběhu ukázat jaksi v mnohonásobném zvětšení obludnost věcí, jež v rámci reality ztrácejí pro nás často už trochu svoji absurdnost, respektive věcí, jejichž absurdnost si neuvědomujeme v té zřetelnosti, v jaké bychom měli. Film jako by říkal divákům: tak, jako se díváte této umocněné a záměrně ozvlášťující alegorii, tak je nutno, abyste se divili všemu ze skutečnosti, v čem jsou — i když pochopitelně ne tak zjevně jako zde — obsaženy projevy téže

6) Jan Lukeš, c. d., s. 94, 95.

tuposti a šílenosti. Neboť přesto, že se tento nadnesený příběh nestal, odehrálo se tisíce příběhů podobných, které měly tutéž etickou podstatu, i když v nich třeba nebyla na první pohled tak zřejmě patrna jako zde, kde jde vlastně o to, umělými prostředky ji ozvláštnit v celé její absurdnosti. A jako nás pobuřuje nespravedlivost v této satirické alegorii, tak nás musí pobuřovat všechna nespravedlnost skutečného světa, jejíž okolnosti se tomuto výmyslu jen trochu a jen vzdáleně podobají. Ostatně v tom je vlastní smysl díla — nadsázkou, jakousi dějovou metaforou zvýraznit pravdu v určité oblasti skutečnosti...

Uvažme ostatně sami — není to skutečně zlé, když jsme nakonec v situaci, kdy lze věřit prakticky všemu a kdy se už i té nejnesmyslnější fantastice přestáváme divit? A nejsme svojí určitou otupělostí, která nám zabraňuje vždy znovu být krajně pobouřeni vším, co jen trochu pobouření zasluhuje, která nám odnímá schopnost divit se tomu, co je absurdní, a tím i první *předpoklad odporu*, nejsme tedy touto celkovou otupělostí vlastně všichni trochu spoluviníky? (...) Film tedy usiluje o jedno: jakousi oklikou probudit *údiv* v divácích, údiv nad absurdní skutečností, kterou tu je konkrétně nesmyslná ideologická diktatura (...) V čem je však smysl tohoto záměru?

V tom, že od této psychologické polohy „divení se“ vede přímá linka k uvědomělému odporu.

V analytické kvalitě tohoto textu už není vidět jen důsledek diskusí s členy Kolářova kroužku ve Slávii (Skupina 42), ve skupině Šestatřicátníků

a také s Milošem Formanem o filmech promítaných na FAMU. Znamená i počátek Havlova uměleckého a občanského postoje, formovaného již koncem roku 1956 v příspěvku na setkání mladých autorů na Dobříši a poté při kulisačské práci v divadle ABC (1959/1960). Vzhledem k výše uvedenému textu není asi též náhodou, že v rozhovoru s Irenou Gerovou⁷⁾ v roce 1989 Havel řekl, že jeho občanská angažovanost začala právě před třiceti lety, t.j. v roce 1959.

První verze jeho hry *Vyrozumění* vzniká ostatně jen o nedlouho později, v polovině roku 1960, kdy ho Ivan Vyskočil angažoval do Divadla Na zábradlí a kdy na podzim také vznikl zárodek *Zahradní slavnosti* pod názvem *Motomorfóza*.⁸⁾ Krátce poté (1961–1962) Havel asistoval Alfrédu Radokovi na režii inscenací *Švédská zápalka* a *Zlodějka z města Londýna* v Městských divadlech pražských a intenzivně přemýšlel o divadelní práci jako takové. Psal o ní do Divadla a do Divadelních novin. V souvislosti s Radokovou prací v Laterně magice a na základě myšlenek Jana Grossmana uvažoval i o vztahu divadla a filmu, o montáži a novém pojetí časoprostoru.⁹⁾

Součástí materiálů k přijímacím zkouškám, psaných v prosinci 1958, byl i „scénář středometrážního hraného filmu“ *Ta vojna*. Napsal ho na vojně v Českých Budějovicích, společně s Karlem Bryndou. S tím již předtím, také během vojenské služby, inscenoval s amatérským vojenským souborem, v němž sám i hrál, Kohoutovy *Záříjové noci* a na jaře 1958 s ním napsal a inscenoval hru z vojenského prostředí *Život před sebou*, uvedenou na celoarmádní přehlídce v Mariánských Lázních v červnu 1958.¹⁰⁾ Havel sám tuto hru

7) „Protože v tom, co se nazývá, řekněme, veřejným životem, jedu třicet let.“ In: Irena Gerová, *Vyhrabávačky. Deníkové zápisky a rozhovory z let 1988 a 1989*. Ladislav Horáček – Paseka: Praha a Litomyšl 2009, s. 135.

8) Viz Lenka Jungmanová, *Jak to vlastně bylo? — Geneze Zahradní slavnosti (1960–1963)*. In: Lenka Jungmanová, *Zahradní slavnost. Klíčová událost moderního českého divadla*. Praha: Knihovna Václava Havla 2015, s. 11–17.

9) Václav Havel, *O Laterně magice (1959)*. In: Anna Freimanová (ed.), *Václav Havel o divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla 2012, s. 95–105.

10) Podle inscenace divadla Sklep na motivy této hry v režii Jiřího Fera Burdy natočil Ondřej Trojan její filmařsky rozšířený záznam pod názvem *MLÝNY* (1994). DVD Sony BMG Music Entertainment (Czech Republic) s.r.o., 2007.

označil jako „polokolaborantskou“,¹¹⁾ napsanou „zcela beze zbytku pro ně, která by opravdu nikde nenarazila“,¹²⁾ a především proto, aby v ní co nejvíce jejich kamarádů mohlo hrát a „ulít“ se z vojenské služby; také pak v naději na mimořádnou dovolenou, kdyby měla v soutěži úspěch. Psaní, hraní a četba mu umožňovaly „vytržení z trvalé otupělosti“, z „živoření“, v němž byl na dva roky „někým docela jiným, než (člověk) normálně je“, dávalo mu „dílčí cíl“ a „zkracovalo vojnu“. ¹³⁾ Jako hra *Život před sebou*, měl i juvenilní scénář *Ta vojna* ryze utilitární povahu — měl Havla dostat na FAMU. Havel v té době čte *Smrt obchodního cestujícího* Arthura Millera, Eugèna Ionesca, Arthura Adamova, obdivuje Samuela Becketta, Ernsta Hemmingwaye, Williama Faulknera, Williama Saroyana, Jiřího Koláře a Josefa Škvoreckého,¹⁴⁾ ale s Bryndou píše banální realistickou historku o vojákovi „základní služby, který si začne román s naivní studentkou v posádkovém městě, aniž tuší, že také jeho dívku doma obletuje bývalý nápadník“. ¹⁵⁾ Scénář¹⁶⁾ se dochoval v rukopise o 72 stranách se škrty a opravami, s tužkou připsanými poznámkami a s několika náčrty podob tváří postav a s typickými havlovskými ornamenty. To by mohlo znamenat, že jej Havel buď k talentovým zkouškám nakonec nepředložil, nebo předložil jiný čistopis, eventuálně strojopis. Karel Burda ale vzpomíná, že scénář, který vznikl tak, že s Havlem seděli, mluvili o tématu a Havel „to zapisoval plnicím perem na linkovaný papír“, byl nakonec na FAMU odeslán, i když „byl děsně pitomý“. Havel proto údajně poslal ještě na FAMU dopis, v němž scénář vysvětloval.¹⁷⁾

Dochovaný text má formu technického scéná-

ře, s rozepsanými lokacemi, shrnutím výstupů postav a s rozdělením na levou (obraz) a pravou (zvuk, dialogy) stranu. To mělo zřejmě dokázat jeho znalost toho, jak se scénář profesionálně píše, stejně jako vypsání pohybů kamery a úhlů záběrů. Pravidelně se zde střídají výjevy Evy, jejího bratra Honzy a bývalého nápadníka Pavla v Praze se scénami Milana, jeho kolegů z vojny a gymnastky Vlasty v malém posádkovém městě. Evin původně žižkovský (přepsáno na „předměstský“) byt, její návštěva projekce filmu *David a Leana MOST PŘES ŘEKU KWAI* s režisérem Pavlem ve Filmovém klubu i Pavlovy vzpomínky na Vánoce s ní „v Tatrách, putování po Polsku zblázněném do rock and rollu“ a „večery na Baltu“ evidentně odkazují na Havlovy zážitky s Olgou, stejně jako Evina návštěva u Milana na vojně. Filmařsky zajímavé by mohlo být civilistické, možná neorealistické vykreslení atmosféry Žižkova i posádkového maloměsta. Jinak jde především o ideologicky konformní pokus o vytvoření zcela pozitivních hrdinů (Milan Spilka je jako mazák vzorným poddůstojníkem, dokonce při výchově nováčků nepostradatelným natolik, že mu nadřízení ani nechtějí dát dovolenou), kteří zamotanou situaci, komplikující jejich vztah, chtějí řešit zcela racionálně a konstruktivně a vše si vzájemně vysvětlit. To ovšem zcela nevyjde a scénář tak má otevřený konec i s určitým zobecněním situace. V rozvržení zápletky postupují Havel s Bryndou dramaticky zcela profesionálně, děj se zauzluje na správných místech, motivy se vyhyročí ke konfliktu a motiv s opičkou, darovanou nejprve Vlastou Milanovi a Milanem pak Evě sehrává i symbolickou roli tak, jak bychom to

11) Dopis V. Havla Jiřímu Paukertovi ze dne 17. 3. 1959. Knihovna V. Havla, ID 1619.

12) Dopis V. Havla J. Paukertovi ze dne 28. 6. 1959. Knihovna V. Havla, ID 1624. Hra i přesto po úspěšném uvedení v Táboře a v Českých Budějovicích „narazila“ u důstojníků Hlavní politické správy Ministerstva národní obrany a v Mariánských Lázních se směla hrát už jen na mimořádném představení mimo soutěž. Viz např. dopis Boženy Havlové J. Paukertovi ze dne 10. 6. 1959. Knihovna V. Havla, ID 1747.

13) Dopis V. Havla Jiřímu Paukertovi ze dne 17. 3. 1959. Knihovna V. Havla, ID 1619.

14) Tamtéž.

15) Michael Žantovský, c. d., s. 58.

16) Knihovna V. Havla, ID 17627.

17) Karel Burda v telefonickém rozhovoru s Annou Freimanovou, 26. 4. 2015.

mohli vidět v některém z klasických filmů od němé éry až do konce padesátých let. Klasické je i použití rapidmontáží a oslího můstku — přechod z detailu cinkajících skleniček vojáků v hotelu Central na detail cinkajících skleniček filmářské společnosti v pražském Filmovém klubu. Značnou péči oba autoři věnují i vypracování zvukové složky, zejména použití džezové a taneční hudby, ruchů ulice, nádraží a v místnostech, zvuků rozhlasu, aniž by ji ovšem stavěli třeba do kontrastu k obrazu. Má jen ilustrační a atmosférickou funkci. Scény s Vlastou, její kamarádkou a Milanovými kamarády při končící zábavě v hotelu Central by mohly svou atmosférou klidně být předobrazem známé scény z Formanových *LÁSEK JEDNÉ PLAVOVLÁSKY*.

Kvalita výše zmíněných analýz a snad i scénáře by Havlovi určitě zajistila přijetí na FAMU, nebýt jeho rodinného původu. Ani relativně liberální umělecká škola to tenkrát neriskla, byť v méně křiklavých případech (třeba Ivan Passer, Evald Schorm, Věra Chytilová) si uchazeče „buržoazního původu“ přijmout dovolila. (V letech 1959 a 1961 se Havel hlásil na studia dramaturgie na DAMU, kde byl ale přijat až v roce 1962 a jen k dálkovému studiu, už jako dramaturg Divadla Na zábradlí.)

První přijímací zkoušky v červnu 1957 Havel popisuje svému příteli ze skupiny Šestatřicátníků, Jiřímu Paukertovi (Kuběnovi) následovně:

FAMU. Minulé úterý jsem dělal přijímací zkoušky. (...) Výsledek však zatím nepřichází. Na dramaturgii se nás hlásí 30, vezmou jich 5 až 8. Zkoušeli mě hodinu a půl, asi 15členná komise (A. M. Brousil, Kratochvíl, Linhart a mnoho dalších — taky M. Kundera),¹⁸⁾ byl to na rozdíl od jiných posluchačů jen pohovor o pracích, které jsem jim předložil. Snažili se mi dokázat, jak

bludnými cestami chodí mé myšlenky, a že to je důsledek mého původu. Byli se mnou dost na rozpacích — viděli, že člověk blbej není, ale původ jim silně vadil. Je jim nák hloupé na základě toho mě přímo nakopnout, tak hledají jiné záminky. Statečně jsem se však bránil. Nakonec mě tedy zařadili mezi osm vybraných talentů, které doporučují a které žádají. Avšak definitivně rozhodne teprve hlavní přijímací komise, která bude zasedat tento pátek a která si všechny doporučené uchazeče ještě prověří kádrově a zároveň definitivně stanoví kvóty na jednotlivé směry. Já jsem v pořadí šestý, původní kvóta byla pět, bude to někde mezi pěti a osmi. Počítám spíš se záporným výsledkem, zvláště po poslední ideologické konferenci. V případě, že mě nevezmou, není moc pravděpodobné, že by mě vzali zpět na naši fakultu, děkan tu možnost dokonce přímo vylučuje. A ani se mi tam moc nechce — mám k tomu hodinu od hodiny větší odpor, odstupuju furt od nějakých zkoušek, nemaje nervy na to se cokoliv učit z těch hovadin. Zvykl jsem si už na vizi, že jsem na FAMU. Je to úžasná škola — přesně to, co potřebuju — žádné hnidopišství, jako třeba u vás, ale obecné kulturní vzdělání. Jsou tam dějiny výtvarného umění, filmu, literatury, hudby apod. Dalo by mi to 1.) mnoho práv, která nemám (stran životních perspektiv, existence a pod.), 2.) základ k určitému systematickému vzdělání, 3.) spoustu času pro své věci. Být tam, byl bych šťasten jako štěně. Nepůjdu-li tam, tak nemám tušení, co se mnou bude, nejspíš vojna. Ale raději bych měl už záporné vyřízení, než tahleta neustálá a nekonečná nejistota a nejasnost. (...) Rozhoduje se teď hodně — buď tam budu a začíná II. etapa mého života — etapa relativní harmonie mezi zájmy a zaměstnáním, anebo se tam nedostanu, jdu na vojnu a jsem definitivně zkrachovaný.¹⁹⁾

18) Antonín M. Brousil — rektor AMU a tajný spolupracovník StB, nositel Řádu práce; Miloš V. Kratochvíl — spisovatel, scenárista a filmový dramaturg, pedagog katedry scenáristiky a dramaturgie FAMU; Lubomír Linhart — filmový kritik, první ředitel Československého filmu, pedagog oddělení filmové vědy katedry dramaturgie a scenáristiky FAMU; Milan Kundera — absolvent oboru dramaturgie, v této době asistent, pedagog světové literatury na FAMU.

19) Dopis V. Havla J. Paukertovi ze dne 25. 6. 1957. Knihovna V. Havla, ID 1605.

Přijímací řízení opravdu nedopadlo dobře. Havel o zvratu v něm píše: „(...) přijímací komise mě navrhla, jak jsem se dozvěděl, to páteční schválení mělo být už jen formální, ve středu mi lidé z FAMU gratulovali, že jsem už přijat, byla to prostě hotová věc a hle — na té páteční schůzi se proti mně postavila zástupkyně ÚNV,²⁰⁾ nenápadná paní, s jejíž strany nikdo nic nečekal, a v rozporu s míněním všech ostatních členů komise, majíc právo veta, prosadila mé přeřazení na deváté místo, abych už nemohl být přijat (berou jich osm, byl jsem mezi nimi asi sedmý — to je žebříček, v němž jsou už zahrnuty i kádrové okolnosti atd.). Nevzdávám se ovšem nadějí, píši odvolání rektorovi, chci jít za členkou ÚNV, kterou jsem nedávno volil, atp. Snad má věc stále ještě určité naděje.“²¹⁾

Proti nepřijetí se Havel skutečně odvolal k rektorovi AMU, ale v červenci „přišlo nové zamítnutí z FAMU Vaškovi od prorektora.“²²⁾ Odvolal se — patrně pod tlakem rodičů — ještě jednou, patrně na Ministerstvo školství a kultury, odkud měl dostat odpověď do 30. srpna,²³⁾ ale vše „dopadlo blbě“, protože z FAMU „přišlo zamítnutí.“²⁴⁾ To celé na Havla působilo značně depresivně, jak o tom píše těsně před odjezdem na vojnu: „(...) žiji totiž doma v atmosféře stálých výčitek a pořád mám na talíři, že jsem zklamal všechny naděje, do mě skládané, a že jsem životní zkrachovanec. (...) V jistém směru bych už chtěl být na vojně, tahle předehra mě dusí. Snad pak budou mít doma ke mně jiný vztah. Uznávám, že jsem určitou etapu svého života svým způsobem prohrál, ale za prvé mi není potřeba takové věci denně třicetkrát předhazovat, a za druhé nepřipouštím, že jsem prohrál svůj život. Je to směšnost. Na vojnu jde 90 % lidí, starých jako já, a až

se vrátím, bude mi třiaadvacet, budu mít leccos za sebou a hlavně mnoho věcí před sebou. Nevázán žádnými svazky, nepoután povinností k žádnému diplomu budu moci začít znovu a odjinud.“²⁵⁾

O opakovaném pokusu dostat se na FAMU v roce 1959 píše nejprve v prosinci 1958: „Připravuji si písemnosti, na základě kterých se teprve mají rozhodnout, zda mě připustí k přijímacímu řízení, či nikoliv. Píšu různé filmové úvahy, dokonce i scénář, bohužel mám na to všechno velice málo času.“ Jak moc se chtěl dostat na „tu zatracenou FAMU“, kde by mohl mít „hodně času“ a kde by studium mohlo vyřešit problém se sháněním „kloudného zaměstnání“ a finanční závislosti na rodičích, svědčí i to, že během své podzimní týdenní dovolené konzultoval s Milošem Formanem a s Milanem Kunderou, ba dokonce zašel i za kádrovou pracovníci, patrně aby zjistil, jaké jsou jeho skutečné vyhlídky na přijetí:

Byl jsem u kádrovačky AMU, pamatovala si mě dobře, byla ke mně milá, ale přitom mě to celé nějak nasralo. Že prý především záleží na posudku velitelů (nikdo neví, jací to jsou často hlupáci, jeden u mě viděl na př. dějiny filozofie a ptal se, jestli to je ten česko-ruský jazyk! Kapitán), že si mám najít čas na napsání hodně nových a dobrých věcí (rád bych ji viděl — když je člověk obden ve službě, je rád, že když má trochu času, může někam zalézt a vyspat se). Snažím se vyšetřit každou minutu a baba začne učit, že prý každý máme málo času. Nebo prý, abych tu kulturně pracoval. Nikdo nemá představu, jak to blbě jde. Zítřka mám dělat besedu o knize „Vstanou noví bojovníci“²⁶⁾ (to je tak jediná možná kulturní práce — sere mě to snad víc než samotný vojenský výcvik), to zn., že nejdu z dneška na zítřek do služby, a už mi všichni kluci nadávají, že prý mu-

20) ÚNV = Ústřední národní výbor (t.j. sloučené okresní a městské NV po roce 1949).

21) Dopis V. Havla J. Paukertovi ze dne 4. 7. 1957. Knihovna V. Havla, ID 1606.

22) Dopis B. Havlové J. Paukertovi ze dne 24. 7. 1957, Knihovna V. Havla, ID 1735.

23) Dopis V. Havla J. Paukertovi ze dne 17. 8. 1957, Knihovna V. Havla, ID 1608.

24) Dopis V. Havla J. Paukertovi ze dne 18. 9. 1957. Knihovna V. Havla, ID 1610.

25) Dopis V. Havla J. Paukertovi ze dne 25. 9. 1957. Knihovna V. Havla, ID 1611.

26) Vzpomínková kniha tehdejšího prezidenta Antonína Zápotockého o dějinách dělnického hnutí.

sejí chodit za mě do služby kvůli té mé posrané kultuře. Proto raději na to seru — udělám v tom velice málo kdy. A ti, co to mají na starost, mě zas dávají jako příklad člověka, který se nezapojil. Je to všechno těžké, a to nikdo nepochopí. Jak to mám vysvětlovat pánům na FAMU?²⁷⁾

V březnu 1959 pak Paukerta informuje: „Talentovou zkouškou (písemnosti) jsem prošel, teď jsem odeslal přihlášku a někdy v půli dubna nastane další fáze — přijímací pohovory.“²⁸⁾ Přiját ovšem opět nebyl, protože jeho matka Božena počátkem května píše, že po přijímacích pohovorech obíhala příslušné soudružky na AMU, DAMU a FAMU, aby Havlova přihláška byla převedena z FAMU na DAMU, kde se přijímací zkoušky konaly až v červnu, takže bylo možné se jich ještě v tomtéž roce zúčastnit. Za Havlovo přijetí se zde u profesora Františka Götze přimlouvali Jan Grossman a Josef Topol²⁹⁾ a „na rozdíl od FAMU se tam setkal s prostředím velmi přátelským.“³⁰⁾ I tady se dostal mezi prvních pět navržených k přijetí na dramaturgii, ale ani odvolání k rektoru, který údajně napsal přijímací komisi dopis Havlovo přijetí doporučující, ani otcův dopis na kancelář presidenta republiky nedokázaly zlomit další rozhodnutí o nepřijetí.³¹⁾

Havel mi k tomu s odstupem řekl: „Já jsem se nemohl na FAMU dostat. Dokonce jsem se tam jednou nebo dvakrát hlásil a nepřijali mě z důvodů kádrových a tak. A vždycky jsem to trošku záviděl těm, co se tam dostali, když pak filmovali.“³²⁾

Jan Bernard

Text Jana Bernarda je součástí připravované publikace Knihovny Václava Havla s pracovním názvem *Václav Havel: Film a televize / scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989* (editorů Jana Bernarda a Anny Freimanové) a v časopise *Iluminace* vychází s jejím souhlasem.
www.vaclavhavel-library.org

27) Dopis V. Havla J. Paukertovi ze dne 21. 12. 1958. Knihovna V. Havla, ID 1623.

28) Dopis V. Havla J. Paukertovi ze dne 17. 3. 1959. Knihovna V. Havla, ID 1619 (Zde je dopis na základě razítka na obálce mylně datován rokem 1958. Z kontextu je však zřejmé, že jde o rok 1959. Podobně je to s dopisem ID 1621.).

29) Dopis B. Havlové J. Paukertovi ze dne 4. 5. 1959. Knihovna V. Havla, ID 1745.

30) Dopis B. Havlové J. Paukertovi ze dne 24. 6. 1959. Knihovna V. Havla, ID 1749.

31) Dopis V. Havla J. Paukertovi ze dne 28. 6. 1959 a dopisy B. Havlové J. Paukertovi ze dnů 1. 7., 20. 7. a 7. 8. 1959. Knihovna V. Havla, ID 1624, 1750, 1751 a 1626.

32) Beseda prezidenta české a Slovenské federativní republiky se studenty DAMU a katedry divadelní a filmové vědy FFUK 13. dubna 1992. Publikováno jako: Havel o divadle. Václav Havel rozmlouvá se studenty a pedagogy DAMU a divadelní vědy FF UK (Praha 13. dubna 1992). *Svět a divadlo* 3, 1992, č. 4, s. 13.

Nadšencům pro starožitnosti 2

Leo Enticknap, *Film Restoration. The Culture and Science of Audiovisual Heritage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

V roce 2006 byla na stránkách *Illuminace* recenzována první monografická publikace Leo Enticknapa v článku pod názvem „Nadšencům pro starožitnosti“.¹⁾ O téměř deset let později se zde pozornost dostává jeho druhé monografii. Autorka si dovolila titul recenze zopakovat a po vzoru současných franšízových událostí přidat odpovídající arabskou číslici. Pokračování nesvědčí ani tak o nízké invenci recenzentky, jako o tom, že druhá kniha v podstatě navazuje na tu první, je pomyslným druhým dílem na cestě k poznání filmu jako smrtelného fyzického předmětu. Oba bedekry jsou pak určené primárně filmové kritice, teorii a historiografii, které o filmech často uvažují jako o nehmotných ideálních a bezvěkých entitách.

Enticknap si ve své monografii dává za cíl představit problematiku restaurování kinematografického filmu velmi podobně, jako se před několika lety pustil do úvodu do dějin kinematografické techniky. Snaží se o resumé vědomostí roztroušených v dobových příručkách, zapadlých člancích, případových studiích a pamětech příslušníků umírajících profesí nebo profesí nově vznikajících, přístupné čtenářům na různých úrovních znalostí a s různým vědomostním pozadím. V úvodu knihy přitom používá podobné premisy

jako kdysi, když zdůrazňuje nepřítomnost technického uvažování nebo nepochopení problematiky v textech svých současníků z řad britské odborné veřejnosti a následné zmatení v populárních médiích a mezi veřejností širokou. A právě tomuto zmatení se snaží svými publikacemi čelit.

Nastínění současného stavu, který podle něj vyžaduje řešení, přitom věnuje celou úvodní kapitolu. Současná situace v oblasti Enticknapova zájmu je formována nárůstem zájmu o starší archivní filmy v posledních desetiletích, který je poháněn primárně komerčním využitím v nových edicích pro současné diváky. To vede přinejmenším k nadužívání, ne-li zneužívání slova „restaurování“ v debatě zaměřené na modernizaci a komodifikaci archivních filmů. Tato debata pak podle autora svědčí o obecném neporozumění úloze techniky v rámci kinematografie a filmu a specificky o nepochopení toho, co restaurování je, proč je nutné, jak probíhá a k čemu slouží. Konkrétní příklady hledá Enticknap například v textech britských filmovědců (Laura Mulveyová, Sarah Streetová, Ian Christie) nebo diskursu na stránkách časopisu *Sight and Sound*.

Enticknap se zároveň snaží identifikovat kořeny mýjení se mezi filmovou technikou a oborem,

1) Leo Enticknap, *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*. London — New York: Wallflower Press 2005. Recenzováno v *Illuminaci*: Anna Batistová, Nadšencům pro starožitnosti. *Illuminace* 18, 2006, č. 3 (63), s. 175–180.

který kinematografii zkoumá. Souvisí podle něj s relativním klidem v rozvoji filmové techniky mezi 60. a 90. lety minulého století, tedy v době, kdy se formovala filmová kritika a historiografie do dnešní podoby. Po bouřlivých obdobích nástupu zvuku, zobrazování v „přirozených“ barvách nebo bitev nových obrazových formátů a rozvoji stereoskopie a stereofonie následovaly od 60. let změny sice důležité pro filmařskou praxi (ať už pro natáčení, postprodukci nebo laboratorní zpracování), ale neviditelné pro běžného diváka a potažmo pro akademický diskurs, který se z velké části díval na film jako na text. I debata, která se fundovaně věnuje restaurování, je podle něj z drtivé většiny vnitřním dialogem mezi archiváři a specialisty zabývajícími se dlouhodobým uchováním kinematografických filmů, do které jen málokdy zasahují osoby z vnějšku, natož z řad akademiků věnujících se kinematografii a filmu.

Když se začala formovat poslední velká a radikální změna v podobě digitalizace, která fundamentálně mění nejen používanou techniku, ale také filmařskou praxi, konzumpci pohyblivých obrazů, a konečně i strukturu (pomocného) průmyslu a možnosti archivní péče o kinematografické dědictví, našla filmovědce nevybavené pro hlubší reflexi celého fenoménu. A v momentě, kdy nejsou ani univerzitní odborníci připraveni se relevantně zabývat fenomény, jež ovlivňuje technický vývoj v kinematografii, můžeme těžko očekávat poučenou debatu v populárních médiích.²⁾ Enticknap uzavírá úvodní kapitolu povzdechem, že na jedné straně existují technofilové nevybavení pro kritické hodnocení filmů, a na druhé kritici a teoretikové, kteří nepovažují techniku za důležitou sílu v rámci vytváření významu ve filmu, nebo jí prostě nerozumí. Já bych si dovolila povzdech doplnit o poznámku, že tato situace nevytváří ani dostatek jedinců schopných dívat se za jednotlivé filmy nebo jejich různě defi-

nované skupiny a kriticky nahlížet kulturní praxi kinematografie (jejíž součástí je také filmové archivnictví) a v jejím rámci relevantně uvažovat o úloze techniky a dopadu jedné z jejích nejdrastičtějších změn — digitalizace — nejen na kinematografii samotnou, ale i na její zkoumání založené na práci s filmem jako pramenem.

Další text rozdělil Enticknap do pěti číslovaných kapitol, ve kterých se snaží problematiku pojmut ve stupňujících se a navazujících conceptech. Začíná otázkou, proč potřebují filmy restaurovat (kapitola 1), navazuje analýzou toho, kde jsou filmy restaurovány, odkud se berou a kdo je restauruje (kapitola 2), věnuje se technickým postupům restaurování (kapitola 3), možnostem uvádění restaurovaných filmů (kapitola 4) a konečně se v páté kapitole obloukem vrací ke svému úvodu, k etickým problémům a reflexi restaurování jako archivní, ale především kulturní praxe. Text je doplněn na 30 stránek dlouhým technickým slovníčkem, vysvětlujícím základní pojmy použité v textu.

Strategické a funkční je pak Enticknapovo rozdělení vlastní problematiky restaurování do třetí a čtvrté kapitoly, kde jedna se věnuje práci na předmětu, filmu, manipulaci s obrazem a zvukem (ať už fyzické nebo v digitálním prostředí) za účelem získání nějaké minulé podoby, druhá pak možným dnešním kanálům, skrze které je restaurovaný film ukazován veřejnosti a které v podstatě tvoří neoddělitelný závěr procesu restaurování. Na jedné straně přeneseně: bez předvedení filmu jako bychom jej ani nerestaurovali, teprve v rámci představení je film opět k dispozici divákům, je „restaurován“; na druhé doslova: právě konečný reprodukční řetězec, ve kterém bude restaurovaný film uveden, určuje také některé klíčové vlastnosti obrazu a zvuku.

Tato přehledná a jasná struktura dovoluje čtenáři stavět na základním pochopení problematiky, které získá v úvodních kapitolách, pokročilej-

2) A na okraj si dovolím poznamenat, že domácí diskurs kolem digitalizace nejlépe ukazuje, kam až může nedostatek relevantně poučených odborníků, absence debaty a z nich vyplývající nedostatek informací pro populární média a obecnou veřejnost vést.

ší vědomosti a koncepty, rozebrané v kapitolách následujících. Vnitřní členění na podkapitoly pak jednou vyzdvihuje klíčové pojmy (definice originálu), jindy systematizuje a zpřehledňuje probíranou problematiku (ať už představením struktury zainteresovaných jednotlivců a skupin nebo rozdělením pracovního postupu restaurování na jednotlivé přehledné kroky).

Cesta k pochopení problematiky restaurování vede jistě skrze povědomí o fungování profesionální kinematografie a podobě a úloze předmětů nesoucích audiovizuální záznam (filmů) v jednotlivých fázích výroby, distribuce a uvádění. Kinematografické dílo totiž bývá zaznamenáno na nejednom nosiči (distribuční kopie vznikají další manipulací kamerového negativu a záznamu zvuku, leckdy skrze další filmové meziprodukty), a filmové představení je pak konkrétní a unikátní událostí uskutečněnou díky přítomnosti jedné z takových distribučních kopií. Pokud tedy restaurojeme jeden konkrétní titul, co vlastně děláme? Enticknap se ani nesnaží nabídnout jedinou odpověď, jako naznačit způsoby, kterými je možné o věci uvažovat, jednotlivé přístupy přítomné v minulé i současné praxi restaurování a formující oborovou debatu. Podle autora jde vedle konkrétní definice pojmu restaurování³⁾ a popsání pracovního procesu nebo současných technických možností také o uvědomění si základní premisy, že každý film je produktem techniky své doby, ale s odstupem času je nutně znovu ukazován skrze techniku novou a jinou (s. 16).

A tato novost či jinakost nepřichází až s uvedením v jiném médiu (televizi, na VHS, DVD, Blu-ray nebo v digitalizovaném kině), ale mnohem dříve se změnami v reprodukční technice kin, ale také změnami v předmětu (kinematografickém filmu), který reprodukuje, tedy v podstatě při každém novém uvedení filmu. Byť i několik desítek let starou distribuční kopii můžeme stále promítnout v dnešním kině vybaveném pro 35mm

projekci, bude takové představení odlišné — bude používat jiný zdroj světla v lampě projektoru, jinak odrazující materiál plátna, jiný způsob reprodukce zvuku v akusticky odlišném prostoru moderního kina. V extrémních případech nedovolí promítání obrazu tou správnou rychlostí (u filmů před nástupem synchronní reprodukce zvuku) a leckdy ani v tom správném poměru stran (opět u němých filmů, ale i jiných, kdysi standardních obrazových formátů), nebo neuvažují přecházet a reprodukovat obsoletní zvukovou stopu.

Co z Enticknapovy příručky činí klíčovou publikaci pro mnohem širší čtenářskou obec, než by mohla být tvořena zájemci o obor restaurování filmu, je důraz na fakt, že otázky spojené s restaurováním filmu nejsou zdaleka jen technické, ale v mnoha ohledech etické a v zásadě kulturní. Ptá se například, do jaké míry je archivní agenda ovlivněna kritickým a akademickým establishmentem (které filmy budou restaurovány a jak), jak fragmentární přežívání některých filmů ovlivňuje jejich status v pomyslných elitních žebříčcích či seznamech (von Stroheimova CHAMTIVOST nebo Wellesovi SKVĚLÍ AMBERSONOVÉ), snaží se odhalovat mechanismy v pozadí některých praktik (nativ zновуobjeveného mistrovského kousku v rámci publicity velkých restaurátorských projektů). Stejně tak oboru restaurování filmu přisuzuje tradici, v jejímž základě není ani tak snaha uchovat střípky kulturního dědictví pro budoucí generace, jako znovu prodat minulou komoditu současníkům (s. 15).

Dalším obrovským přínosem je, že kniha představuje samotný obor péče o kinematografické dědictví nejen v jeho současné podobě, ale také v tradicích, z nichž vyrůstá a na něž navazuje. Uvádí klíčové autory a autority minulosti i současnosti, odkazuje na základní literaturu, problematiku ilustruje na příkladech konkrétních projektů, načrtává krajinu oboru v jeho základních

3) A tuto definici nabízí na straně 11: „Film restoration means finding some way of reproducing the experience of viewing a film in the context and empirical conditions of its original production and/or reception, in circumstances when the film no longer exists in its original form, the viewing conditions no longer exist or both“.

institucích (ať už bychom mluvili o institucích ve smyslu veřejných a soukromých archivů či jejich sdruženích, nebo přeneseně o výročních festivalech, konferencích a kongresech nebo osobnostech, ke kterým se dnešní obor vztahuje).

Oddělenost archivní debaty od zbytku diskursu věnovaného kinematografii a filmu, stejně jako relativně nedávné ukotvení oboru v kurikulech několika málo vysokých škol po celém světě (a související výskyt skutečně vzdělaných filmových archivářů teprve v posledních generacích zaměstnanců filmových archivů) pak vidí Enticknap jako příčinu absence metodologických a etických debat týkajících se autenticity, původu, „originality“ u fyzických záznamů obrazu a zvuku srovnatelných s debatami v jiných oborech paměťové péče o kulturní (nebo obecně hmotné) dědictví. Jako důsledek pak uvádí, že neexistuje konsenzus o tom, co je vlastně ve filmu „originál“ a co je cílem restaurování filmu. Pro autora je právě tato nejednotnost jednou z velkých brzd formování a ukotvení oboru.

Domácímu čtenáři toužícímu být uveden do tajů restaurování filmu mohu knihu vřele doporučit, a zároveň se domnívám, že z ní dostane i mnohem víc než pochopení této jedné archivní aktivity. Ale považuji za nutné upozornit na několik omezení.

Za prvé, autor je Brit a v publikaci vede dialog především se svými krajany (výjimečně s jinými anglicky publikujícími autory) a vyjadřuje se k situaci ve své zemi nebo v mainstreamové kinematografii reprezentované v severoatlantické oblasti Hollywoodem. Byť je kinematografie vysoce standardizovaným odvětvím, její technické dějiny jsou také dějinami výjimek a snah dojít cíle alternativními cestami. Takže když se Enticknap vyjadřuje k mezinárodnímu standardu, nutně pomíjí některé praktiky spojené s výrobou, laboratorním zpracováním a uváděním filmů, které mohou být typické pro malé kinematografie mimo hlavní proud, obzvlášť ty ovlivněné extrémní politickou situací v dané zemi — tedy například socialistické Československo.

Za druhé, kniha byla vydána v roce 2013 a autor sám přiznává její čtyřletou přípravu, od roku 2009. Tyto roky byly pro obor obdobím velkých změn souvisejících s digitalizací profesionální kinematografie, které neskončilo umístěním této knihy na weby internetových knihkupectví a police těch kamenných, ani publikací této recenze, ale stále pokračuje. Nemůžeme říct, že by se následný vývoj výrazně odklonil od perspektivy, která se nabízela Enticknapovi, ale přelom let 2015 a 2016 nám rozhodně nabízí nahlédnout ještě dále za obzor a uvažovat o některých věcech komplexněji, v jiných perspektivách a s jinými základními daty a zkušenostmi. Recenzovanou knihu neusvědčil čas ze lži nebo krátkozrakosti, je pořád relevantním příspěvkem k debatě, ale je už někde jinde.

Za třetí, byť se recenzovaná publikace vyjadřuje na svých stránkách k řadě aktivit a problémů souvisejících s archivní péčí o kinematografické filmy, v jejím centru je jedna konkrétní aktivita — restaurování — která tvoří pouze pomyslný vrchol ledovce celého oboru. Jistě, je to zřejmě ta nejviditelnější část archivního ledovce. Ale zároveň ta méně důležitá v porovnání, například, se systematickou snahou o dlouhodobou pasivní prezervaci a se změnami, které digitalizace přináší do paměťových institucí v tomto aspektu.

A konečně, Leo Enticknap je především historikem kinematografické techniky a archivářem a ze své perspektivy nemusí nutně vidět autory píšící v jiných oborech a jazycích nebo prezentující dílčí výsledky svých projektů na specializovaných výročních setkáních. Takže byť má pravdu v tom, že problematice nebyla již dlouho věnována monografická publikace, neznamená to, že by se v oboru nic nedělo. Autorovým cílem bylo vytvořit přehlednou příručku a nemůžeme mu tudíž zazlívat, že pomíjí některé dílčí nebo okrajové příspěvky k debatě. Ale musíme upozornit čtenáře této příručky, že neobsahuje veškeré vědění a neodráží všechny debaty o svém tématu.

Na druhou stranu je ale Enticknap dobře poučen o vývoji ve filmové historiografii a svou pu-

blikací se vědomě snaží přispět k pozitivnímu vývoji v oboru. Pokud současné trendy kladou důraz na kritický přístup k pramenům, pak nabízí autor vyčerpávající přehled aspektů ovlivňujících film jako pramen. Identifikuje vlivy, které mohly ovlivnit současnou podobu předmětu (technika použitá v době vzniku, ve výrobě, laboratorním zpracováním i při uvádění; distribuční život filmu i jeho následný život v distribučním odkladišti, soukromé sbírce nebo veřejném archivu), ale i ty, které formují jeho současnou reprodukci (možnosti uvádění současnými kanály). Byť u Enticknapa cítíme nadšení technikou a technika je v centru jeho zájmu, vidí ji a píše o ní v historickém, kulturním a ekonomickém kontextu. Jak už bylo jednou řečeno, tento kontext je především britský či severoatlantický, ale to pro poučeného čtenáře nemůže snížit přínos celé publikace.

Nezbývá také než obdivovat odhodlání a výsledek jeho práce, který je velmi relevantním a přehledným úvodem do problematiky pro čtenáře z různých oborů, ale také příručkou, ke které je možné se vracet a rozhodně má potenciál stát se učebnicovým textem, pokud by se našel vysokoškolský předmět, který by jej dokázal alespoň částečně zhodnotit. Sama bych knihu doporučila komukoliv, kdo se potýká se „starými“ filmy, chce-li k nim přistupovat jako k pramenům kriticky. A ráda bych doufala, že se tato a podobné publikace stanou prostředkem pro tolik důležité sblížení mezi filmovými archiváři a akademiky, a především pro sdílení (nebo vytvoření nového) diskursu a pro dialog o základních problémech existence filmů po své první exploataci.

Anna Batistová

Restaurování virážívaných a tónovaných filmů v Národním filmovém archivu

Existuje několik způsobů reprodukce viráží a tónů¹⁾ původně používané u nitrátových kopií, které se kvůli své vysoké hořlavosti nedají už více než půlstoletí veřejně promítat. Vývoj filmových technologií od němé éry kinematografie, například podkladu promítacích kopií, emulze a laboratorního zpracování, je tak zásadní, že se není možné dobové filmové zkušenosti dokonale přiblížit.

Kopírování na barevný filmový materiál bylo dlouho nejpoužívanějším způsobem, jak reprodukovat viráže a barevné tóny němých filmů. Bohužel se však tato metoda ukázala být neefektivní jak z hlediska věrnosti, tak stálosti, a to proto, že barevný filmový materiál degraduje rychleji než černobílý virážívaný a/nebo tónovaný materiál. Barevný duplikační negativ není primárně určen pro reprodukci tohoto typu barev, a proto nelze touto metodou v reprodukci virážívaní a tónování dosáhnout dobrého výsledku, obzvláště v případě kombinování obou metod ve stejném záběru.²⁾ Tento problém částečně řeší postup Desmet-co-

lor, který umožňuje simulovat tóny a viráže na barevném materiálu při kopírování černobílého negativu na barevnou kopii pomocí číslování.³⁾ Tato metoda nezabrání rychlé degradaci barevné suroviny kopie,⁴⁾ ale simulace původních barev, ačkoliv není dokonalá, je věrnější než u klasického kopírování na barevný materiál.

Při digitálním restaurování volíme mezi dvěma postupy. První cesta se blíží výrobě faksimile konkrétní skenované kopie, s respektem k její historii (například zachování stop degradace, jejíž existenci lze považovat za součást díla), podstatou druhého přístupu je analýza prvků degradace a pokus přiblížit se podobě původních odstínů. Dojem při projekci se liší zejména kvůli nepřirozené rovnoměrnosti. Barva je oproti chemickému obarvení filmového materiálu plochá, homogenní.

Jen několik archivů ve světě, například National Film Center v Tokiu, se v dnešní době znovu vrací k použití klasické metody virážívaní a tónová-

- 1) V tomto textu používáme slovo viráž pro stejnoměrné zbarvení filmového pásu v lázni. Slovo se tak používá v českých zemích od dvacátých let minulého století dodnes, ačkoliv v oblasti fotografie se používá jako synonymum tónování. Tónování je nahrazení stříbra ve vyvolaném obraze barvivý: bílé části zůstávají bílé a exponované části jsou naopak obarveny. Obě techniky se dají kombinovat.
- 2) Paolo Cherchi Usai, *The Color of Nitrate. Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films*. In: Richard Abel (ed.), *Silent Film*. 1996. New Brunswick: Rutgers University Press, s. 27–30.
- 3) O této metodě viz například Paul Read – Mark-Paul Meyer, *The Desmet Method for Restoring Tinted and Toned Films*. In: Tíž, *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann, s. 287–290.
- 4) Jelikož je však duplikační negativ používán pro tuto metodu černobílý a zaznamenané informace o číslování zachovány, lze z něho dodatečně vyrobit novou barevnou kopii.

ní na nově vyrobeném černobílém pásu. Postup nabízí autentičtější výsledky než ostatní. Pás se stříhá dle používaných barev, aby scény, které mají být stejně obarvené (s využitím stejné metody obarvení /viráž nebo tón/ a stejného odstínu), byly barveny ve stejné lázni. Kopie se potom zpět sestaví dle děje. Taková příprava kopie, která se používala původně v němé éře, je časově náročná. Navíc nová kopie obsahuje mnoho slepek, které ohrožují její trvanlivost tím, že zvyšují riziko mechanických poškození při manipulaci a hlavně při samotném promítání.

V Československém filmovém ústavu (ČSFÚ — dnes Národní filmový archiv) bylo od padesátých let minulého století zvykem kopírovat nitrátové virážované kopie na bezpečný duplikační černobílý negativ. Během generální inventury, která začala v archivu v roce 1965, bylo v archivní filmové sbírce objeveno mnoho kopií němých filmů s bohatou škálou barev. Paralelně s tím dostal Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky (VÚZORT) za úkol vypracovat studii na téma vývoje kinematografie do roku 2000 a Československý filmový ústav byl v rámci přípravy této studie požádán o součinnost v oblasti filmového archivnictví.⁵⁾ Během této spolupráce mezi ČSFÚ a VÚZORT se reprezentanti těchto institucí, Vladimír Opěla a ing. Jiří Struska, rozhodli řešit otázku zabezpečení virážovaných a tónovaných filmů. V roce 1978 tak otestovali pro stejný film tři varianty reprodukce:

- a) kopírování původní kopie na barevný negativ a jeho použití pro vytvoření nové kopie na barevném materiálu;
- b) využití podobného principu, jako je metoda Desmet-color, tedy vyrobení barevné kopie z černobílého negativu pomocí barevných filtrů;
- c) aplikovat barvy na černobílou bezpečnou kopii, stejně jako u původních postupů (virážování a tónování).

Závěr byl, že poslední z těchto metod bezesporu poskytla nejvěrnější výsledky. Proto se obě instituce rozhodly pokračovat touto cestou.⁶⁾

Po studiu dokumentace a dostupné literatury věnované původní praxi (zejména receptů používaných v němé éře), VÚZORT v roce 1979 otestoval moderní barviva na moderním filmovém materiálu (tehdy acetátním). Hned v tomto roce se za spolupráce VÚZORT a ČSFÚ virážoval první film. V roce 1980 bylo několik filmů promítáno na kongresu FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), kde u zástupců zahraničních archivů vyvolaly velký zájem. V následujícím období se podle Vladimíra Opěla virážovalo několik tisíc metrů měsíčně, českých i zahraničních filmů. Filmová kopie byla nejprve rozstříhána na scény s ohledem na jejich různou barevnost a po obarvení opětovně sestavena podle děje filmového příběhu.

V roce 1991 navrhl Jan Ledecký metodu, která umožňuje barvit jednotlivé scény bez toho, aby barvivo zasahovalo do vedlejší scény. Díky této metodě, i v dnešní době unikátní, již není nutné novou kopii stříhat na jednotlivé úseky podle odstínů. BABINSKÝ (Vladimír Chinkulov Vladimírov, 1927) byl prvním filmem, který v roce 1992 vznikl touto metodou.⁷⁾ Od té doby je v Národním filmovém archivu tato metoda používána. Spektrální křivky jednotlivých barev původního materiálu jsou měřeny uprostřed okénka a u perforace, kde jsou občas sytější. Po měření barev a pečlivém zkoumání kopie vybere restaurátor s kurátorem, který pečuje o část filmové sbírky, do níž restaurovaný film náleží, ve spolupráci koloristou odstín viráže za použití vzorníků barev. Některé záběry obsahují občas různé sytosti stejného odstínu, barva někdy kolísá i uvnitř samotného filmového okénka. Výběr je v takovém případě komplexnější. Některé prvky prozrazují, jak se barva měnila během času. Příkladem je sytější barva dochovaná pod lepicí páskou, zatímco ve

5) Rozhovor autorky s Vladimírem Opělou, 7. 1. 2016.

6) Tamtéž.

7) Tamtéž.

zbytku délky záběru je barva zaznamenanatelně slabší. Pro každou novou barvu, jež dosud není zaznamenána v žádném dřívějším existujícím vzorníku, zhotovujeme vzorník nový. Celá procedura je pečlivě dokumentována.

Jelikož v budoucnosti metody obarvení nebo identifikace barev mohou být vylepšeny, je potřeba zachovat nitrátové kopie v nejlepších možných podmínkách.

Paralelně podporujeme výzkum doktorandky Vysoké školy chemicko-technologické v Praze ing. Aleny Hostašové, která zkoumá možnosti identifikace používaných barviv na základě porovnávání organických struktur námi poskytnutých vzorků. Metoda je neinvazivní, nepoškozuje materiál a v budoucnu by mohla být využita také pro analýzu kolorovaných filmů.

Dosavadní praxe virážování, zásluhou vylepšení původní technologie i rešerší, pomáhá u restaurovaných děl dosáhnout věrnějších výsledků, které obdivují zahraniční archiváři a experti.⁸⁾ Vytvořená mapa barev používaných v němém éře v Československu by mohla poskytovat cenné informace nejen restaurátorům, ale i filmových historikům a zájemcům o rané barevné technologie ve filmu.

Jeanne Pommeau



Úprava slepky lepenkou, pod kterou se zachovala původnější barva filmu odpovídající stavu před jeho čištěním. Film: KRAJOVÝ SLET SOKOLSTVA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH VE DNECH 28.-29. 6. A HOLD SOKOLSTVA JANU ŽIŽKOVI V TROCNOVĚ DNE 30. 6. NA PAMĚŤ 5000. VÝROČÍ SMRTI JANA ŽIŽKY Z TROCNOVA (výř. Orbisfilm, Plzeň, 1924).

8) Viz o tom například: Giovanna Fossati, *Obsolescence and Film Restoration: The Case of Colored Silent Films*. *TECHNE* 2013, č. 37, s.102–106. Jedná se o monotematické číslo časopisu vydávaného Centre de recherche et de restauration des musées de France s tématem „Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique“ editorek Cécile Dazord a Marie-Hélène Breuil.

Studentská zpráva z konference

Screen Industries in East-Central Europe V: Transformation Processes and New Screen Media Technologies, Bratislava, 20. – 21. listopadu 2015

Zázemí letošního, již pátému ročníku konference Screen Industries in East-Central Europe, na níž představují převážně filmoví teoretici a historici výsledky svých aktuálních výzkumů, poskytla Filmová a televizní fakulta Vysoké školy múzických umění v Bratislavě. Ve dnech 20. – 21. listopadu 2015 zde téměř tři desítky akademiků prezentovaly svoje příspěvky k tématu transformačních procesů v kinematografiích zemí východní Evropy.

Oficiálnímu programu konference předcházela tzv. český den, věnovaný novým výzkumným projektům v oblasti audiovizuální distribuce a panelové diskusi o vlivu digitalizace na distribuci a její alternativní formy. Přemysl Martinek, donedávna ředitel distribuční společnosti Artcam, poskytl v prvním příspěvku zasvěcený distributorský pohled na to, co vlastně alternativní forma znamená, jaké nové konkrétní projekty v České republice vznikají a odkryl konkrétní čísla vypovídající o míře (ne) úspěšnosti těchto forem distribuce v českém prostředí. Martinekův příspěvek tak byl kritickou reflexí fungování alternativních distribučních projektů v České republice, kde na ně trh ještě stále není připravený, a to především z hlediska jejich finanční nákladnosti a diváckého chování. Neochotu platit za online sledování filmů, stejně jako neexistenci fungujícího byznys modelu VOD platformy u nás, potvrdila i Diana Tabakov,

zastupující VOD portál DAFilms.cz. Hlavní myšlenkou jejího příspěvku o posílení takového modelu bylo, že každý online projekt potřebuje zvyšovat svoji kredibilitu jinými důvěryhodnými a známými offline projekty. Nejste-li tedy korporace typu Netflix, je alternativní distribuce, alespoň v prostředí malého trhu, běh na dlouhou trať, nefungující bez symbolické podpory autorit a finanční podpory institucí.

Téma alternativních forem distribuce se pak během dalších konferenčních dnů vracelo v příspěvcích Mayi Nedyalkové, Constantina Parvulesca a především pak v keynote amerického hosta konference Chucka Tryona. Nedyalková prezentovala případovou studii online filmového festivalu v Bulharsku Netcinema.bg. Ten svou existenci opírá o fakt, že dnešní diváci slyší na jiné distribuční formáty a speciální eventy, a je tudíž potřeba vyjít této diverzifikaci publika vstříc, respektive ji využít pro šíření audiovizuálního obsahu v globálním měřítku. Online model filmového festivalu pochopitelně nelze vnímat jako trend, který by zastínil či popřel tradiční modely filmových festivalů, stejně jako nenahradí setkávání profesionálů na filmových marketech. Doce-la dobře však může posloužit jako model pro producenty, usilující o průnik na mezinárodní trhy. Podobně vyčníval producerský záměr i z příspěvku Constantina Parvulesca. Ten rovněž v pří-

padové studii představil projekt rumunského filmového karavanu. Na pozadí na první pohled až osvětové idey zpřístupnění filmů do míst, kde se kamenná kina dočkala totální fyzické zkázy, vyvstaly mnohem pragmatičtější otázky, kdo a proč ve skutečnosti tyto karavany provozuje a jak z takové činnosti profituje či jaké jiné než finanční benefity z ní může těžit. Odpovědí je mimo jiné snaha o moderní formu vertikální integrace a o oslovení co největšího počtu diváků za účelem navýšení čísel návštěvnosti, která mají posléze zásadní vliv na získání finanční podpory dalších projektů.

V době očekávání příchodu Netflixu do České republiky zprostředkovala samostatná keynote Chucka Tryona podrobnější, avšak ne zcela neznámé informace o strategiích tohoto korporátního gigantu a o jeho metodách monitorování konzumpce. Jejich prostřednictvím Netflix pečlivě vyhodnocuje data o spotřebitelském chování a na základě výsledků pak vytváří nové či navazující audiovizuální obsahy. Kromě Netflixu bylo předmětem přednášky i dalších sedm konceptů digitální éry distribuce tak, jak fungují ve Spojených státech amerických. Aktuálně, a po závěrech z distribučního panelu pre-konferenčního českého dne, si lze jen velmi těžko představit, že by podobná transformace mohla v nejbližší době nastat i v České republice. I když nový label podporující výrobu originálního obsahu by našemu v tomto směru doposud méně konkurenčnímu prostředí prospěl.

V rámci panelu o transformačních procesech postsocialistických produkčních systémů bylo zřejmě nejpřínosnější vystoupení Petra Szczepek. Oproti ostatním referátům šlo o příspěvek přesahující rámec historického a institucionálního vývoje a především opírající se o aktuální výzkum produkčního systému v České republice se zaměřením na fázi developmentu filmových projektů. Studie identifikovala problémy právě na této úrovni, vysledovala a popsala čtyři kategorie produktů na domácím trhu, včetně jim příslušajících producentů přístupů a vztahů mezi

hlavními aktéry vývoje. Její přínos vidím především v detailní analýze produkční kultury u nás a v tom, že to, co bylo možná nějak tušené, je nyní zcela pragmaticky a vědecky identifikované. Česká kinematografie tak dostala jedinečný podklad a doporučení, jak se ve své transformaci posunout dále. Otázkou samozřejmě zůstává, zda a jak s tím naloží.

Ze zcela jiných perspektiv se na pojem a problematiku transformace zaměřil panel o technologii, ideologii a hvězdném systému. Jednoznačně nejperformativnější, a tím pádem i nejžádnější vystoupení celé konference předvedla Marsha Siefert. S energií a nadšením podala téma operety jako vysoce populárního žánru, který se podle případové studie transformoval ze svého původního pojetí až do televizní formy. Teze o vývoji operetního žánru byla podpořena historicko-politickým kontextem Sovětského svazu a globálním kontextem vývoje televize v 50. letech. Tento příspěvek byl inspirativní nejen co do způsobu přednesu, ale i nahlížením tématu samotné operety optikou transformačního procesu. Na svém způsobem nostalgickou linku Siefertové skvěle navázala Šárka Gmitterková, prezentující hvězdný obraz herce Oldřicha Nového tak, jak se vyvíjel od 30. let do období jeho pozdní, oslabenější kariéry. Gmitterková demonstrovala na případové studii Nového elasticitu a multiplicitu hvězdnosti, tedy kolik poloh a transmediálních přesahů v sobě hvězda může nést. Přínos této studie vidím ve smazání kolujícího mýtu, že Nový byl nově nastupujícím komunistickým režimem potlačován nebo že měl budovatelské filmy typu *SLOVO DĚLÁ ŽENU* a *HUDBA Z MARSU* režimem nařízené; výzkum totiž mimo jiné ukazuje, že na většině těchto filmů aktivně spolupracoval. Jako velice účelné pro další možné výzkumy hvězd se pak jeví propojení teorií star studies a transmediality.

Vyvrácení dalšího z mýtů se věnoval i příspěvek z panelu „Between Ethics and Politics: Slovak and Czech Cinema after 1989“. Jana Dudková v něm rozebrala transformaci Slovenské televize

ze státní na veřejnou po roce 1989. Ukázala a fakty doložila, že ve skutečnosti nenastal předpokládaný kolaps ve smyslu dramatického snížení produkce, ztráta, vymizení či zapomnění televizních profesí, ani nadměrný úbytek diváků izolováním od stabilního česko-slovenského publika. Katarina Mišíková hledala ve svém výzkumu zaměřeném na úspěch současných slovenských sociálních dramát pozadí úspěchu těchto filmů, jejich produkční zázemí a PR i distribuční strategie. Srovnáním filmů *SLEPÉ LÁSKY* a *ZÁZRAK* se pak snažila částečně objasnit hranici mezi fikčním a non-fikčním sociálním dramatem, tedy problematiku takzvaných cross-žánrů. Jan Motal ve svém dokumentaristickém příspěvku nejprve srovnával špátovskou poetiku s poetikou dnešní nové generace a následně otevřel otázku exploatace sociálních herců. Tato problematika sice není ničím novým, nicméně s novými televizními formáty nabírá na aktuálnosti a intenzitě.

Druhá keynote zvláštního hosta Mikołaje Kunického z Oxfordu byla zaměřena na srovnání či konfrontaci autorských a žánrových filmů v Evropě, tedy především v Polsku, odkud Kunicki pochází, v 50. a 60. letech 20. století. Kunicki propojuje svůj primární akademický background historika s filmovou vědou a politickou historií. Vnáší tím do filmovědných výzkumů nový, netradiční až revizionistický pohled. Ve svém příspěvku se o to snažil například výkladem o „přivlastnění“ či transformaci žánru westernu do polského prostředí, v kontextu určité doby, ideologie a politické historie.

Pátý ročník konference SIECE ukázal, že je vhodnou a začíná být i stabilní platformou pro setkávání teoretiků a historiků ze zemí východní Evropy, respektive akademiků zabývajících se kinematografiemi těchto zemí. Osobně je pro mě podnětné seznamovat se s novými výzkumy, vůbec s možnostmi a různorodostí témat pro výzkum, stejně jako sledovat nové trendy a hledat podněty či teoretické a metodologické opory pro výzkumy vlastní. V tomto směru je pro mě účast

na takové konferenci důležitou součástí studia, rozšiřuje mi obzory a pomáhá udržovat kontakt s děním na poli evropské filmové vědy.

Mirka Papežová

(studentka 1. ročníku navazujícího magisterského programu Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury, FF MU)

Podmínky autorství v seriálové tvorbě ČT a jejich vliv na žánrové, narativní a stylistické kvality seriálů po roce 2012

Česká televize prochází v posledních čtyřech letech transformačním stádiem, pokud jde o koncepci vývoje pořadů a celkový systém práce s námety. Ten se výrazně proměnil po nástupu Petra Dvořáka na pozici generálního ředitele ČT v roce 2012, kdy byl redakční systém nahrazen systémem tvůrčích producentů skupin. Současná strategie veřejnoprávní televize, která souvisí s těmito změnami, spočívá v navyšování objemu původní tvorby, a to zejména seriálové dramatiky — ČT se tímto způsobem snaží čelit konkurenci komerčních stanic a naplnit tak všechny své programové okruhy v čele s prvním kanálem co nejatraktivnějším obsahem. Právě hraná seriálová a cyklická tvorba v posledních letech na obrazovkách silněji vytěsňuje solitérní dramaturgii a zasahuje do dokumentární tvorby prostřednictvím různých „cross“ žánrů.

Dramatický seriál je formát, jehož posílení označilo nové vedení ČT za svou hlavní prioritu — a to nejen co se týče kvantity. Noví představitelé ČT jasně deklarovali i snahu zvýšit kvalitu této tvorby, zatímco se ve své rétorice jasně distancovali od minulého vedení v čele s Jiřím Janečkem.

Z výpovědí nového generálního ředitele a dalších čelních představitelů byla zřetelná snaha vymezit se proti starým pořádkům a odmítnout „diktát“ většinového konzervativního diváckého vkusu. Naopak se pokoušeli prosazovat své vlastní inovativní strategie a odvážný přístup k vývoji, založený na systému osobní odpovědnosti. Nová koncepce směřovala, alespoň dle rétoriky nastupujícího managementu, k produkci pořadů, jež můžeme označit jako *quality television*: ta se v původním smyslu vyznačuje například cílením na náročnější a vzdělanější městské publikum, mixem žánrů, narativní komplexitou, tendencí ke kontroverzi či k realismu a v neposlední řadě autorským podílem renomovaných tvůrců, často filmových.¹⁾ V prostoru evropských veřejnoprávních televizí se k těmto charakteristikám přidává také ambice vyprávět takové příběhy, které kromě poutavosti pro diváka nesou i určité širší etické a sociální poselství.²⁾ V podobném duchu se s Dvořákovým nástupem měla hraná tvorba ČT například věnovat „společensky významným a závažným tématům“, takovým, která „jsou — nebo v blízké době pravděpodobně budou — ur-

1) Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to E.R.* New York: Continuum 1997, s. 11–17. Dnes už má tento termín různé konotace, nejen hodnotící, ale i žánrové, srov. např. Milly Bunnano, *The Transatlantic Romance of Television Studies and the „Tradition of Quality“*. *Journal of Popular Television* 1, 2013, č. 2, s. 175–189.

2) Eva Novrup Redvall, *Writing and Producing Television Drama in Denmark. From The Kingdom to The Killing*. London: Palgrave MacMillan, 2013, s. 55–80.

čující pro soudobou evropskou společnost“.³⁾ Dvořák také deklaroval snahu otevřít ČT novým autorům a námětům, a tak v roce 2012 ČT přizvala ke spolupráci respektované tvůrce i debutanty (Robert Sedláček, Vít Klusák a Filip Remunda, Tereza Vrabelová nebo Jan Páchl).⁴⁾

Změny tedy proběhly na několika úrovních: v rámci institucionální struktury, ve výrobních a tvůrčích praktikách i na úrovni vysílaných pořadů. Disertační projekt bude řešit, jak se institucionální změny (ať už deklarované či reálné) projevují v programovém schématu ČT a především v podobě pořadů samotných. V jádru výzkumu stojí problematika autorství, respektive autority nad textem:⁵⁾ zkoumání autorství totiž může nejlépe rozkrýt logiku řízení kreativní práce v rámci veřejnoprávní instituce. Autorství je spojeno jak s institucionálními a organizačními rámci, tak přímo i s výsledným dílem. Otázka autorství je zároveň vnímána jako problematická i z pohledu samotných tvůrců, kteří záležitost pravomocí v tvůrčím rozhodování (spojenou s pracovními podmínkami a kontrolou nad textem) často řeší. Různé představy a pojetí autorství se mezi sebou střetávají — v rámci produkční praxe ČT nepanuje žádná obecně přijímaná konvence nebo deklarovaná pravomoc hlavního autora, jako je tomu například u showrunnera v amerických televizích nebo v případě politiky „jedné vize“ v dánské DR.⁶⁾ Místo jednoho silného autora se u seriálů ČT setkáváme s proměnlivější a pohyblivější sítí autorských klastrů.

Oblast výzkumu bude strukturována do tří výše zmíněných úrovní: **institute, praktiky a texty.**

Na úrovni institucí se zaměřím na nastavení organizační struktury a na systém vývoje pořadů. Spadají sem taktéž deklarované strategie ČT a její hodnotová orientace jakožto veřejnoprávního média. Centrem zájmu bude především vztah strategického managementu s managementem taktickým (tzn. výkonných ředitelů s kreativními producenty ČT a externími producenty), protože definice jejich pravomocí a způsob nastavení spolupráce mezi nimi má zásadní vliv na to, které pořady projdou schvalovacím procesem do vývoje a následně do výroby. Podobu pořadů ovlivňuje pochopitelně i napojení producentů na tvůrčí profese — v rámci tohoto vztahu se pak formuluje většina kreativních rozhodnutí. Způsob, jakým spolu tyto jednotlivé autorské klustry skutečně interagují, už patří do další úrovně, do úrovně praktik.

Praktiky zahrnují všechny činnosti týkající se vývoje, tedy výběr látek k realizaci, scenáristickou a dramaturgickou přípravu, eventuálně realizační přípravy. Klíčovým bodem je zde také sestavování tvůrčího týmu, jehož složení bude pravděpodobně zásadním způsobem ovlivňovat produktový typ seriálu (viz dále). Během všech těchto stádií a jim odpovídajících činností mě bude zajímat dělba práce a způsob, jakým tvůrci získávají kontrolu nad textem. Tento proces do jisté míry komplikuje stále častější spolupráce s nezávislými producenty, ať už formou koprodukcí, nebo zakázek. Tato spolupráce ovšem v ČT nemá v současné době žádné jasné definované parametry, ani pokud jde o poměr k in-house produkci, ani co se týče rozhodovacích pravomocí jednotlivých akté-

3) Online: <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/dlouhodob-plany-programoveho-ekonomickeho-a-technickeho-rozvoje-ct.pdf?v=0>>, [cit. 6. 12. 2015], s. 12.

4) Jana Vaníčková, ČT představila nové projekty. Na podzim dá i Star Dance. Online: <<http://mam.ihned.cz/c1-54959500-ct-predstavila-nove-projekty-na-podzim-da-i-stardance>>, [cit. 6. 12. 2015].

5) Pojem „autorita“ používám v návaznosti na práci Jonathana Greye, neboť lépe vystihuje koncept autorství jako mnohonásobného a v čase proměnlivého. Grey chápe autory jako kohokoli, kdo má autoritu v rámci interpretativní komunity, kdo má schopnost ustavovat významy, přisuzovat je danému textu, a měnit tak jeho podobu. Viz *When Is the Author?* In: Jonathan Grey – Derek Johnson (eds.), *A Companion to Media Authorship*. Malden, Mass.: Wiley Blackwell 2013, s. 88–111.

6) Eva Novrup Redvall, *Writing and Producing Television Drama in Denmark. From The Kingdom to The Killing*. London: Palgrave MacMillan 2013, s. 55–80.

rů během spolupráce s externí firmou, a záleží vždy na individuálních kreativních producitech, jaký způsob práce zvolí.⁷⁾ Od vztahu k producentům se pak také odvíjí pozice scenáristy: na rozdíl například od zmíněné DR v ČT stále převládá silnější role nepišícího producenta (ev. zástupce vrcholného managementu televize) a také tradice chápání režiséra jako hlavního tvůrce, a to navzdory dietlovskému mýtu výlučného tvůrce-scenáristy. Zmíněná otázka domácího ekvivalentu showrunnera se dotýká i přenosu know-how, tedy způsobů, jakými se do praxe ČT promítají nejen tradiční tuzemské autorské vzory, ale také vzory ze zahraničí, modely zaváděné kabelovými televizemi a modely uplatňované na komerčních stanicích.

Všechny tyto institucionální podmínky a vývojová praxe se pak odráží ve třetí úrovni: v podobě textů, tedy seriálů, které se dostávají na televizní obrazovky. Jejich analýza bude sledovat kromě žánrových charakteristik (a zejména jejich markantního posunu k detektivce) také narativní modely: například do jaké míry seriály pracují s linkami a vývojem postav napříč díly, jaké typy seriality se v nich uplatňují. Zaměřím se i na styl současných seriálů, a to ve smyslu kreativních rozhodnutí o audiovizuální formě, které tvůrci a výkonní producenti činí s ohledem na publikum a celkově na trh, v němž se pohybují. Všechny zmíněné aspekty lze vztáhnout k ambicím kvality, lépe řečeno určitého typu snahy o *quality television* — tuto snahu tvůrců hodlám zkoumat s ohledem na kritickou debatu kolem *quality television*, jež zahrnuje i problematiku lokálních (národních) tradic kvality, které se dostávají do střetů s dominantními světovými trendy.⁸⁾

Autorství seriálů bude zkoumáno s pomocí metod a teoretických konceptů, které kombinují strukturní a diachronní přístup: umožňují zachy-

tit vztah autorství k textu v určitém institucionalizovaném prostředí a zároveň zohledňují procesualitu vývoje. Pro diachronní hledisko bude výchozím přístupem fenomenologický model textuality Jonathana Greye, jak ho popsal například v textu „When Is the Author?“.⁹⁾ Tato optika nikdy nenahlíží text jako hotový nebo dokončený. Naopak, text je stále v procesu vzniku, po celou dobu své existence, a během tohoto procesu jsou zde vždy přítomni autoři, přesněji „autorské klastry“, které pomáhají textu spoluutvářet. Autorství je tedy mnohonásobné a nekompletní (vždy se mohou připojit další aktéři a text je možné nekonečně rozvíjet, přehodnocovat). V tomto procesuálním modelu je třeba se soustředit na momenty, kdy se odehrává určitý „akt autorství“. Podobným způsobem, tedy s autorstvím, které se vyvíjí v čase, pracuje Peter Bloore v knize *The Screenplay Business*, kde se zaměřuje na proměny hierarchické kontroly nad textem v různých fázích procesu vývoje.

Ze strukturního hlediska se výzkum bude opírat o koncepty „screen ideje“ a „screen idea work group“ Iana Macdonalda.¹⁰⁾ Screen idea označuje určitý audiovizuální projekt, na němž tvůrci pracují. Jde o imaginární koncept, který si lidé utvářejí, když přemýšlí o tom, co píšou nebo tvoří. Macdonaldovo pojetí umožňuje zkoumat projekt v různých fázích jeho vývoje: každá verze scénáře je pouze fixovanější (pevnější, ustavenější) verzí screen ideje a „hotový“ film nebo seriál je jen další takovou verzí. Aktéři, kteří na screen ideji pracují, tvoří takzvanou „screen idea work group“ (SIWG), v rámci níž nad dílem diskutují a společně ho formují. Ze své podstaty screen idea nikdy nebude u všech zúčastněných identická a nikdy nebude úplná, ovšem v diskusích nad ní se vyjevují představy tvůrců, různé konvence, praktiky nebo dispozice. Stěžejní pro tento typ výzkumu

7) Viz Eva P j a j č í k o v á, *Kostlivec z cukrátek. Seriál První republika mezi různými koncepcemi kvality*. Magisterská práce: Ústav filmu a audiovizuální kultury, FF MU 2014, s. 23–26.

8) Viz např. M. B u o n n a n o, c. d., s. 175–189.

9) Jonathan G r e y, c. d., s. 88–111.

10) Ian W. M a c d o n a l d, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. London: Palgrave Macmillan 2013.

pak bude analýza textů a paratextů, tedy různých podob „screen ideje“ (scénářů a různých vývojových formátů, připomínek, odvysílaných dílů) a relevantních ostatních materiálů, které obklopují samotné seriály (většinou jsou spojené s marketingem a mediálními ohlasy). Složení SIWG bude hrát stěžejní roli v sestavování produktové typologie (viz níže), kdy bude účelným nástrojem opět Bloorova práce zaměřená na průmyslovou stránku vývoje, na management kreativní práce a fungování takzvaného kreativního trojúhelníku (ten zahrnuje producenta, scenáristu a režiséra, kteří v ideálním případě sdílí jednotnou vizi projektu). Při zkoumání práce SIWG hodlám využít také metod *production studies* a etnografie institucí, které uplatňuje například sociální antropoložka Georgina Born.¹¹⁾

Z celkového korpusu, který tvoří všechny hrané dramatické seriály pro dospělé, vyvinuté a vyrobené v ČT v novém systému pod GŘ Petrem Dvořákem, by měly po předběžné analýze kolaborativních vztahů během vývoje vyplynout 3–4 produktové typy seriálů. Analogicky k nim budou zvoleny případové studie reprezentující jednotlivé produktové typy. Hlavními prameny budou kromě zmíněných dokumentů (týkajících se vývoje screen ideje) také rozhovory s tvůrci a v ideálním případě především zúčastněné pozorování vývoje některého nebo některých seriálů. Právě etnografický výzkum je v tomto případě schopen nejlépe porozumět institucionalizovaným kolaborativním praktikám a způsobům, jak formují výsledné texty, a je také schopen odhalit rozpory mezi deklarovanou, veřejně prezentovanou praxí či ambicí a praxí reálného vývoje. Výzkum tedy má i kritický záměr: objasnit, zda a proč Česká televize deklaruje snahu o určitý typ pořadu — v tomto případě dramatického seriálu —, ale není přitom ochotna či schopna přijmout vývojovou praxi, která takový výstup prokazatelně umožňuje; praxi, bez níž je velice obtížné vyrobit seriál, který by nebyl výsledkem

mnoha kompromisů, nesystematické práce, nedostatku času na přípravu a v krajním případě také apatického postoje hlavních tvůrců.

Eva Pjajčíková

(Vedoucí disertační práce: doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D.; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU; 1. rok řešení; kontakt: eva.pjajcikova@gmail.com)

11) Georgina B o r n, *Uncertain Vision. Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Vintage 2004.

Obraz Němce v československém dokumentárním filmu (1945–1968)

Reflexe česko-německého „stýkání a potýkání“ patří k tradičním tématům veřejné diskuse, vědeckého bádání či uměleckých prací. O její kontinuitě a neuzavřenosti svědčí i dvě níže uvedené citace. Oba texty od sebe dělí více než půl tisíciletí vzájemné historie. Přesto je spojuje nutnost vyjádřit odstup a obavu pramenící z našich bývalých německých spoluobčanů a současných sousedů.

Chci žít s českou selkou skrovnou
spíš než s Němkou, s císařovnou.
Pouto krve vždy je silné,
Němka k Čechům sotva přilne.
Vaše utrhačné řeči,
o hlouposti jenom svědčí.
Jak u Němky, byste páni,
chtěli prosit o zastání?
Čeled' z Němec, z Němec mistři
Němkyně je na koni,
a mé děti, synci bystří,
německy jen švadroní.
Vidím, jak zem vadne, chřadne,
jak Čech právo nemá žádné.¹⁾

Zatímco první z nich bychom našli v kronice tak řečeného Dalimila, druhý jsme mohli slyšet z úst prezidentského kandidáta a následně vítěze prezidentských voleb, Miloše Zemana. Pronesl jej během ostře sledovaného televizního duelu se svým protikandidátem Karlem Schwarzenbergem v roce 2013:

...tuhle vlajku jsem si vzal z jednoho prostého důvodu. Pan ministr včera (...) označil Edvarda Beneše za válečného zločince, který patří před Haagský tribunál. A tak jsem si jako mírný protest proti tomuto výroku dal na klopou českou vlajku. (...) Ten, kdo označí (...) jednoho z prezidentů Československa za válečného zločince, mluví jako Sudeták, a ne jako prezident.²⁾

Otevření tématu Benešových dekretů, potažmo otázky poválečného vysídlení sudetoněmeckého obyvatelstva, se společně s utrhačným inzerátem varujícím, že Karel Schwarzenberg

děkuje za podporu představiteli Sudetendeutscher Landsmannschaftu Bertu Posseltovi, považuje poválečný odsun za nespravedlivý, aniž

1) Hagen S c h u l z e, *Stát a národ v evropských dějinách*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2003, s. 109.

2) Miloš Zeman vs. Karel Schwarzenberg — Prezidentská debata 18. ledna 2013. Dostupné online: <https://www.youtube.com/watch?v=sX4MG6_lX8w>, [cit. 26. 4. 2015].

bere na zřetel Mnichovský diktát, okupaci Československa a statisíce českých obětí II. světové války, považuje Benešovy dekrety za neplatné, a tím připravuje půdu pro vrácení majetku potomkům válečných zločinců,³⁾

stalo jedním z faktorů, které pomohly Miloši Zemanovi k zisku nadpoloviční většiny hlasů a vítězství v první přímé prezidentské volbě.⁴⁾

V případě ukázky ze středověké veršované kroniky zarazí, že nenávisť mezi národy je zde nadřazena stavovskému principu a kníže Oldřich upřednostní českou vesničanku před německou císařovnou. U výroku prezidentského kandidáta je stejně překvapující, že tento typ nacionálně orientované agitace uspěje šedesát osm let od konce druhé světové války, šestnáct let od podpisu *Česko-německé deklarace o vzájemných vztazích a jejich budoucím rozvoji* a v době, kdy jsou česko-německé vztahy oboustranně vnímány jako nejlepší v novodobé historii. Přestože přesný podíl této diskuse na celkovém výsledku lidové volby je jen těžko odhadnutelný, tak i fakt, že se tato otázka dostala do popředí zájmu, svědčí o přetrvávajícím vnímání Němce jako protivníka, jehož cíle stojí proti „naším“ potřebám.

Právě tuto podobu Němce, revanšisty a nepřítel, předkládala významná část československých

dokumentárních filmů svým divákům během let 1945 až 1968. Vliv jejich rétoriky a sílu obrazů zvyšuje fakt, že dokumentární snímky jsou obecně vnímány jako reprezentanti reality či authenticity. Tedy jako záznamy toho, co se *skutečně* stalo. A jak konstatuje Bill Nichols „naše víra, že to, co vidíme, podává svědectví o tom, jaký svět je, může být východiskem naší orientace ve světě a pro naše konání“.⁵⁾ A tedy také vhodný prostředek k ovlivnění veřejného mínění, a to především skrze distribuci filmů široké divácké obci či vybraným skupinám obyvatel. O významu dokumentů věnujících se událostem v Německé spolkové republice svědčí i skutečnost, že krom Spojených států amerických nebyl žádnému jinému státu, samozřejmě s výjimkou SSSR, či národnosti věnován v rámci československé dokumentární produkce takový prostor.⁶⁾

Různé variace obrazu Němce prostupují našimi kulturními dějinami i jednotlivými díly napříč uměleckou sférou. Zatímco o klíčových událostech naší minulosti byly již publikovány četné historické práce, otázka podob našich sousedů v literatuře, výtvarném umění, divadle či kinematografii nebyla zatím celistvě zodpovězena.⁷⁾ Ve své disertační práci bych tento prostor naší kinematografické a zároveň historické paměti rád ohledal a pokusil se nastínit, jaký obraz našich

3) Inzerát v *Blesku* měl zadat právník Zavadil, bývalý důstojník StB. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/212459-inzerat-v-blesku-mel-zadat-pravnik-zavadil-byvaly-dustojnik-stb/>>, [cit. 26. 4. 2015].

4) Volba prezidenta republiky v lednu 2013. Dostupné online: <<https://www.czso.cz/documents/10180/20534090/42251303.pdf/c39aae22-da03-4051-8416-93ba0278064a?version=1.0>>, [cit. 26. 4. 2015].

5) Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze a JSAF/Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava 2010, s. 17.

6) Tato skutečnost je patrná například z: Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: Státní Pedagogické nakladatelství 1965. Jiří Havelka, *Československé krátké filmy 1945–1970: A–O*. 2. [díl]. Praha: Československý filmový ústav 1977. Jiří Havelka, *Československé krátké filmy 1945–1970: P–Ž*. 3. [díl]. Praha: Československý filmový ústav 1977.

7) Za příklady jmenujme: Adam Trácala, *Zeisler, Magerová a spol.: Obraz Němců v českém filmu let 1945–1969*. Brno: Masarykova univerzita 2014. Jan Sedmidubský, *Obraz sudetských Němců a sudetoněmecká otázka v českém hraném filmu 1945–1969*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita 2006. Jan Sedmidubský, *Sudetští Němci a český film. O odrazu tématu v české kinematografii na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století. Měsíčník pro mezinárodní politiku* 33, 2009, č. 8, s. 14–16. Pavel Zeman, *My se nemstíme — československý zpravodajský a dokumentární film 1945–1947 a odsun Němců. Paměť a dějiny. Revue pro studium totalitních režimů* 7, 2013, č. 2, s. 6–23. Pavel Zeman, *Třetí říše, Rakousko a sudetští Němci v československém zvukovém týdeníku Aktualita 1937–1938*. In: Jan Křen – Eva Broklová (eds.), *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století*. Praha: Karolinum 1998, s. 156–165. Taťána

sousedů přinášel dokumentární film. Za cíl svého badatelského úsilí jsem si proto určil tu část československé dokumentární tvorby z let 1945–1968, která svými náměty reflektovala vzájemné, ať již dobové či historické, kauzy a problémy.

Časový horizont let 1945–1968 mi umožňuje postihnout poválečnou éru plnou vzedmutých emocí, divokého i organizovaného vysídlování německé menšiny, následnou dobu největších politických represí a oficiálního upřednostňování estetiky socialistického realismu i nelehkou cestu k uvolnění šedesátých let a prosazení československé nové vlny. Specifikem zvoleného časového období je též existence dvou německých států — Německé demokratické republiky (NDR) a Německé spolkové republiky (NSR). K oběma zemím přitom československý stát oficiálně i neoficiálně zaujímal zcela opačný postoj. Vztah ČSR–NSR procházel různými fázemi vzájemného (ne)přátelství. Ať se již jedná o rok 1952, kdy SSSR nabídlo výměnou za odmítnutí remilitarizace Německé spolkové republiky možnost znovu sjednocení Německa jako neutrálního státu,⁸⁾ či uvolnění v druhé polovině 50. let, kdy se politika SSSR snažila o „normalizaci“ vztahů s NSR. Podobně můžeme vysledovat i etapu zvýšeného propagandistického tlaku, která následovala po přeměně západoněmecké sociálně-demokratické strany z třídní partaje na lidově-demokratickou stranu, a tedy i faktického odmítnutí socialismu leninského typu začátkem roku 1960.⁹⁾ Samozřejmě v těch, ale i dalších případech platí, že se oficiální postoj SSSR přenášel i na zahraniční politi-

ku Československa, jehož možnosti vytváření vlastní zahraničněpolitické agendy byly velmi omezené. Přesto je nutné připomenout, že Československo nemělo ještě v roce 1967 se NSR jako jediný stát východního bloku žádné formální vztahy na vládní úrovni.¹⁰⁾ K prvnímu kontaktu na nejvyšší úrovni došlo v roce 1967, kdy byly navázány formální obchodní vztahy a až v roce 1973 „Pražská dohoda“ stvrdila oficiální začátek diplomatických styků mezi ČSSR a NSR.¹¹⁾ Oproti tomu přátelské vztahy mezi NDR a Československem byly potvrzeny podepsáním „Pražského protokolu“ v červnu 1950.¹²⁾

Tento protikladný přístup dobře reflektoval i dokumentární film. Zdravice z východoněmeckého Zittau, z „hranice přátelství a mírové spolupráce“¹³⁾ a popis našeho západního pomezí, kde „dráždí rudé hvězdy našich továren“ a kde nás „agenti rozvědek, dolary, štvavé vysílačky, provokace v blízkosti hranic, to vše (...) má přesvědčit o správnosti politiky Bonnu“,¹⁴⁾ představuje jen dvě ukázky rétoriky dokumentárních filmů. Zároveň ale také věrně reprezentuje, či ilustruje, dobové politické uspořádání a bude jistě podmětné sledovat, jak — či zda — se výše uvedené fáze vztahů mezi ČSR a NSR, jakož i další politické události, promítaly do dokumentární kinematografie. Význam obsahově i formálně různorodých snímků vzniklých v době mocenského monopolu KSČ je o to větší, že strach z německé odplaty, respektive revanšismu, byl jedním z prvků, který sloužil jako legitimizace komunistické diktatury. Hlavním nástrojem negativní propagandy bylo

Petrasová (ed.), *Rizika loajálnosti: rakouská, německá a česká kulturní identita v umění 19. století*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni 2015. Václav Maidl, *Obraz německy mluvících postav a německého prostředí v české literatuře 19. a 20. století*. In: Jan Křen – Eva Broklová (eds.), *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století*. Praha: Karolinum 1998, s. 281–302.

8) Mary Fulbrook, *Dějiny moderního Německa*. Praha: Grada Publishing, a.s. 2010, s. 140–141.

9) Helmut M. Müller, *Dějiny Německa*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1995, s. 399.

10) Christoph Buchheim (ed.), *Československo a dva německé státy*. Ústí nad Labem: Albis International 2011, s. 43–45.

11) Tamtéž.

12) Tamtéž, s. 16.

13) POHLEDNICE PRO PANA SEEBOHMA (Jiří Stehlík, 1965).

14) CESTA NA ZÁPAD (Josef Pešek, 1961).

zveličování vlivu revizionistických nálad v NSR. Dokumentární filmy nicméně vycházely z reality politiky v Německé spolkové republice. Jedním z nejčastějších terčů a ztělesnění obrazu Němce-revanšisty — byl Hans Christian Seebohm — dlouholetý federální ministr dopravy (1949–1966), mluvčí Sudetoněmeckého Landsmansaft (1959–1967) a také „buržoazní“ arizátor dolů v Králově Poříčí během druhé světové války. Již tento výčet jeho životopisných dat dává tušit, že pokud by tento „předseda Svazu Sudetáků a führer všech západoněmeckých revanšistů“¹⁵⁾ neexistoval, musela by si jej československá propaganda vymyslet. Jeho politická prohlášení obhajující práva vysídlených Němců byla ve své době radikální až skandální, přičemž jeho projevy budily více ohlasu v zahraničí než v samotném Německu.¹⁶⁾ Přestože jeho nároky vznášené na adresu Československa stály mimo tehdejší hlavní politický proud, sám politik umně populisticky využíval reminiscenci vysídlených nejen československých Němců a stejně populisticky jich poté využíval i československý dokument.

V tomto smyslu bych rád své badatelské otázky doplnil o občanské vykřičníky. A to v těch případech, kdy zkoumané filmy svým vyzněním zcela zřejmě napomáhaly k podněcování nenávisti. Upozornil bych zejména na tu část dokumentární produkce, která svojí služebností vzednutým vášním pomáhala v poválečné době legitimizovat princip kolektivní viny. Právě pro toto krátké období je charakteristická emocionální a silně nepřátelská rétorika dokumentů. Po roce 1948 tato vypjatá propaganda částečně ustupuje do pozadí a prosazují se subtilnější formy indoktrinace. Přesto přirozeně mnohé dokumentární filmy sekundovaly režimu při vytváření

pocitu ohrožení skrze prezentaci NSR jako nástupního pole amerického imperialismu.¹⁷⁾

Sledované dokumenty tedy neplnily pouze uměleckou, estetickou, osvětovou či informační funkci, ale též, a v některých případech zejména, politickou službu. Zaměřil bych se proto na propojení dobového politického kontextu a vybraných snímků, které tak říkajíc reagovaly na „potřeby doby“. Důležitost mého tázání si uvědomuji nikoli pouze jako badatel, ale také jako dokumentarista. Moc, kterou v sobě nesou dokumentární obrazy, vnímám jako neoddělitelnou od odpovědnosti za jejich potencionální dopad na diváckou obec a veřejnost jako celek.

Výběr dokumentárních filmů

Období let 1945–1968 nám zanechalo dokumentární paměť tvořenou formálně, obsahově i kvalitativně různorodou směsicí snímků. Stěžejním prvkem se tedy jeví výběr zkoumaných filmů. Během rešerší, jež probíhaly v Národním filmovém archivu, Archivu Krátkého filmu a.s., Sbírkách filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha a v České televizi (zde na třech pracovištích, a to v Badatelně při oddělení Správy programových fondů, Filmotéce a Archivu a dokumentace zpravodajství), se podařilo nalézt celkem sto sedmdesát čtyři vhodných dokumentů. Tento prvotní seznam, určený na základě filmových anotací uvedených v několika dílech *Čs. filmového hospodářství* od Jiřího Havelky, dále za pomoci klíčových slov a fulltextového vyhledávání v archivech (Česká televize) či na základě doporučení pracovníků jednotlivých institucí zahrnoval dokumenty opravdu širokého tematického rozpětí.

Mezi zkoumané snímky se dostaly filmy pojed-

15) ZE SVĚTA 10 (SEEBOHM) (Otakar Skalski, 1961). S jeho osobou se setkáme — krom výše uvedeného snímku — též v dokumentech: SLOVO REVANŠISMUS NĚMČINA NEZNÁ (REVANŠISMUS) (Josef Kořán, 1960). O ZÁMEČKU, DĚTECH A SPRÁVEDLNOSTI (POHÁDKA PRO DŮVĚŘIVÉ DOSPĚLÉ) (Rudolf Krejčík, 1961). CESTA NA ZÁPAD (Josef Pešek, 1961).

16) Gilad Margalit, The Foreign Policy of the German Sudeten Council and Hans-Christoph Seebohm, 1956–1964. *Central European History* 43, 2010, č. 3, s. 464–483.

17) Christoph Buchheim (ed.), s. 26.

návající obecně o české historii, Mnichovských událostech roku 1938, druhé světové válce, holocaustu, vyhlazení Lidic, válečné odbojové činnosti, osvobození republiky, vysídlení německých spoluobčanů, stejně jako zpětnému osidlování a životě v bývalých německých oblastech, dokumenty o ochraně našich hranic, budování lidové armády, přirozeně také dobově aktuální propagandistické snímky varující před revanšismem, vyzbrojováním západoněmecké armády, špionážní činností na našem území, ale také cestopisně laděné pořady o Německé demokratické republice a Německé spolkové republice, respektive především o Berlíně, sportovní reportáže z utkání mezi českými a německými sportovci, záznamy Závodů míru či dokumenty o kulturní česko-německé družbě. Výběr ale též obsahoval záznamy novoročních či prvomájových projevů prezidenta Antonína Novotného či moderovanou debatu na téma Mnichovské konference z produkce Československé televize. Mimo můj zájem od začátku stály týdeníkové příspěvky a další zpravodajské pořady převážně reportážního charakteru.

Po pečlivém zhlédnutí těchto dokumentů se konečný počet zkoumaných archivních filmů ustálil na čísle sedmdesát osm. Druhotný výběr snímků sledoval několik cílů. Zejména bylo nutné odlišit dokumenty, jejichž obsah nepřekračoval pouhý informativní formát, od pořadů, které měly vyšší tvůrčí ambice — interpretovaly historické či dobové politické dění, pokoušely se předat autorský pohled na dané téma, vzbudit v diváctvu emoci, případně esteticky rozvíjet dokumentární kinematografii. Ve své selekci jsem ale učinil dvě výjimky. První jsou dva filmy informativním způsobem komentující Mnichovské události.¹⁸⁾ Tedy téma, které bylo opakovaně zpraco-

váváno v průběhu celého sledovaného období a lze na něm výstižně dokumentovat posuny v jeho vnímání a zpracování. Druhou představují záznamy vyjádření nejvyšších představitelů státu, zejména pak novoroční či prvomájové projevy prezidenta Antonína Novotného či proslovy Oldřicha Černíka a Josefa Smrkovského. V tomto případě se nejedná o filmové dílo, ale o pouhý filmový záznam. Pro jejich zahrnutí ovšem hovoří skutečnost, že je lze považovat za důležité audiovizuální prameny doby, navíc reprezentující oficiální stanoviska nejvyšších představitelů státní moci. Ti v nich navíc obsáhle reflektují československo-německé kauzy. A byť je jejich jazyk — oproti často ironickému komentáři mnohých dokumentů — politicky učesanější a sošnější, tak významová shoda s ostatními politicky angažovanými filmy je téměř stoprocentní. Navíc zmiňované novoroční projevy prezidenta republiky byly pořizovány pro Československou televizi a měly tedy potenciálně velký počet diváček a diváků, a tedy i dopad na ně.¹⁹⁾

Mezi zkoumané zdroje jsem též vřadil dokumenty, jež sice německou látku zmiňují jen okrajově, ale ve spojení s ústředním dějem vytváří jasně čitelný odkaz na dobové politické dění. Snímky za využití stříhové montáže vytvářejí analogie mezi negativně vnímanou historickou událostí a dobovým kontextem, a tím nepřímou komentují tehdejší politickou situaci.²⁰⁾

Výběr ovšem reflektuje i pořady smířlivějšího tónu, které naznačují, že česko-německé soužití nebylo pouze konfrontací, ale i spoluprací, či Němce v době druhé světové války nevykreslují pouze černobíle. Příkladem mohou být dokumenty PŘÍPAD TEREZÍNSKÉHO KATA (1962), SVĚDECTVÍ ZEMĚ (1964) či STOPA VEDE K A54 (1967).

18) Jedná se o snímky: MNICHOVSKÉ KAPITOLY II. (pořad bez tvůrčích titulků, 1968) a MNICHOVSKÉ KAPITOLY VI. (pořad bez tvůrčích titulků, 1968).

19) Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství VI. Dokumentární film 1922–1962*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965, s. 244, 309. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství. 8. díl, Dokumentární film 1963–1965*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1966, s. 107.

20) Příkladem, který vzhledem ke svému nadužívání je možné označit za určité klišé, je montážní spojení pochodů členů Sudetoněmecké strany či NSDAP se setkáními Sudetoněmeckých krajaňských spolků. Typický případ

Uvedeny jsou též snímky formálně či obsahově posouvající do té doby zažitý kanon — ať se již jedná o film *OD AZORSKÉHO MORA PO TATRY* (1965) reflektující roli Slovenského státu v druhé světové válce, formálně vytříbený dokument *PĚT DOPISŮ KARLA HIRŠLA* či od politiky zcela oproštěný snímek *PEVNÝ BOD* (1966) z vojenského cvičení spřátelených armád „Říjnové bouře“ v NDR.

Specifické místo v mém výběru zaujímají dokumenty investigativně pátrající po bývalých představitelích nacistického režimu, kteří spokojeně dožívají či jsou dokonce politicky činní v Německé spolkové republice — *ODSÚDENÝ SA SKRÝVÁ* (KARMASIN) (1962), *PŘÍPAD TEREZÍNSKÉHO KATA* (1962) a *POHLEDNICE PRO KATA* (1963).²¹⁾

Druhá otázka, před kterou jsem byl postaven, byl klíč řazení filmů. Nabízely se dvě základní cesty. První akcentovala časové hledisko. Druhá varianta naopak zcela opomíjela datum vzniku filmů a soustředila se na jejich obsah. Toto tematické řazení nakonec převážilo zejména s ohledem na možnost postihnout proměnu pojmání téhož motivu v celém zvoleném časovém rámci. Dalším problémem se ukázalo vymezení základ-

ních okruhů včetně častého souběhu několika témat v jednom snímku. V těchto případech jsem byl nucen jeden a týž dokument zařadit do více tematických celků. Příkladem mohou být projevy prezidenta Antonína Novotného, které spojují mnoho motivů — Mnichovem začínaje a revanšismem konče.

Metoda analýzy

Ve své disertační práci bych se pokusil ve dvanácti kapitolách — věnovaným snímkům podobného tematického zaměření — vystihnout základní podoby, kterých nabýval Němec. V analýze vybraných filmů se zaměřím na formální prvky, jejichž pomocí docházelo k vytváření obrazu Němce, respektive jednotlivých obrazů Němce. Klíčovým prvkem je zde slovní komentář, tedy rétorika a proměny jejich figur v průběhu 40., 50. a 60. let. Nicméně stejně důležité místo zde zaujímá i stylové ztvárnění dokumentů, včetně scenáristické, respektive dramaturgické stavby pořadů. V tomto smyslu bych se věnoval vztahu politických a vizuálních studií a načrtl vzorce, kterými nás ovlivňuje v těchto filmech politika skrze obrazy, rétoriku a dramaturgickou stavbu.²²⁾ Neomezil

propojení historické látky a dobového kontextu nalezneme v dokumentu *VZDÁLENOST OD STŘEDU* (Bohumil Sobotka, 1962), který se primárně věnuje vyvraždění obce Lidice. Na jeho konci komentář varuje před nukleárním zbrojením a obraz nechá diváky spočinout na lidické vývěsce, kde je umístěn filmový plakát lákající na film *SVĚDOMÍ* s těmito jmény: „Globke, Eichmann, Foertsch, Speidel“. Druhotné politické sdělení tohoto záběru je přitom zřejmé a souvisí s nacistickou minulostí, respektive dobovou současností tří zmíněných mužů. Hans Globke se podílel v době druhé světové války na přípravě antisemitských zákonů a později figuroval jako blízký spolupracovník kancléře Konráda Adenauera. H. Globkeho můžeme „vidět“ i ve filmu *ODSÚDENÝ SA SKRÝVÁ* (KARMASIN) (Josef Sedláček, 1962). Adolf Eichmann stál u zrodu a realizace tzv. konečného řešení židovské otázky a po skončení války až do svého únosu provedeného izraelskou tajnou službou žil v Argentině. Friedrich Foertsch byl bývalý nacistický generál, který mezi léty 1961–1963 zastával vysokou funkci v bonnské armádě. Hans Speidel si zájem dokumentaristů vysloužil svým generálským angažmá na východní frontě během druhé světové války a především pak postem vrchního velitele pozemních sil NATO ve střední Evropě (1957–1963). Jeho osoba patřila k častým objektům zájmu dokumentárních filmů a „potkáváme“ se s ním i ve filmech *MALÁ NEZNÁMÁ ZEMĚ* (Emanuel Katěra, Jiří Mrázek, 1958), *MIT UNSEREN FAHREN IST DER SIEG* (HANS SPEIDEL) (Jiří Papoušek, 1957), *KŘIŽÁCI XX. STOLETÍ* (Vladimír Horák, 1960) a *LIDICE VARUJÍ* (Jindřich Ferenc, 1962). Nutno dodat, že zejména proti pozici Hanse Spiedela v NATO se zvedla dobová vlna odporu nejen v socialistickém táboře, ale i napříč levicově orientovanými proudy v dalších evropských státech.

- 21) Podrobnější analýzu či komparaci antifašisticky angažovaných snímků upozorňujících na nacistickou minulost dobových politických a ekonomických špiček v NSR zahrnující dokumentární pořady ze „Západu“ a „Východu“ se mi bohužel nepodařilo dohledat. Na základě zmíněných československých filmů jsem ale přesvědčen, že se jedná o téma, které může přinést důležité informace o spřízněnosti protifašistických aktivit překračujících „železnou oponu“.

bych se ale pouze na dílčí rozbor stereotypního zobrazení Němců. Sledoval bych jak formální a obsahové změny v interpretaci jednotlivých témat ve vztahu k politickým dějinám zainteresovaných států, dobovým historiografickým tendencím, tak i historii československé dokumentární, ale i hrané kinematografie. Vyšel bych přitom od jednotlivých vybraných pořadů, ty bych se následně pokusil zasadit do obecnějšího kontextu a z něj vyvozoval další úvahy o dobovém vlivu politiky na kulturu.

První tezí, kterou bych načrtl, je popsání samotného procesu vývoje propagandistického jazyka vybraných snímků, a to jak po stránce obsahu, tedy hlavně rétoriky, tak i formy. V průběhu sledovaného období je patrný odklon od štvavých ideologicky motivovaných útoků k subtilnějším a tedy i nenápadnějším praktikám sloužícím ovšem k prosazení podobných politických cílů. Emotivní a silně protiněmecky orientované dokumenty z poválečného mezidobí a raných 50. let postupně střídají rafinovanější, podprahově útočící a „racionálně argumentující“ pořady. V první polovině 60. let pak opět vzrůstá frekvence silně negativně se vymezujících snímků, které v roce 1967 a 1968 opět střídají smířlivější filmy. Zejména v 60. letech můžeme vedle sebe nalézt paralelně existující propagandistické proudy a vyvstává otázka, zda tyto změny rétorik souvisí s obecnými estetickými tendencemi v kinematografii, či zda jsou výsledkem „autorského“ přístupu jednotlivých tvůrců, respektive jejich „domovských“ produkcí, či zda role autorů byla omezená a míra „angažovanosti“ se odvíjela pouze od oficiální státní politiky.

Zatímco u jednoznačně propagandistických filmů je jejich politický význam, stejně jako pro-

středky, kterým jej prosazovaly, zcela patrný, v případě snímků pracujících se subtilnějšími způsoby indoktrinace jsou jejich formální postupy významně propracovanější. Mezi ně patří zejména možnosti stříhové montáže a dramaturgické práce s tématy, jež sugerovaly umně připravené paralely mezi dobovými a historickými momenty. Ty pak měly diváctvo „vést“ k pochopení druhotného politického sdělení filmů. Dalším prostředkem pak bylo podsouvání krátkých politických „poselství“ do snímků zdánlivě apolitických. Vedle těchto principů, jen chytře sloužily svému politickému účelu, bych rád představil i druhou stranu téže propagandistické mince. Tedy určitá až kanonicky se opakující klisé. Ta můžeme považovat za výraz jistého mentálního zprůmyslnění přístupu k tématu a snahu tvůrců splnit zadaný úkol bez hledání inovativních způsobů dokumentární agitace. S tímto schematickým způsobem tvorby, a taktéž jeho dobovou kritikou, se můžeme setkat i v případě další nejen dokumentární krátkometrážní produkce.²³⁾ Zde se jedná zejména o již zmíněné stříhové spojení nacistických pochodů a setkání vysídlených Němců, ale také obraz Němce, koukajícího na hranicích do své bývalé *Heimat*.²⁴⁾

Protikladný vztah k Německé spolkové republice a Německé demokratické republice naznačuje základní znázornění našich sousedů, které by se dalo lakonicky shrnout do obrazu „revizionistického a štvavého“ západního Němce a „přátelského a proletářky internacionálně orientovaného“ východního Němce. V tomto případě bude jistě podstatné sledovat, jak se dokumenty vyrovnaly s obhajobou východních Němců a jejich angažovanosti v rámci nacistického státu a tedy snahou o určitou revizi dobové paměti. Druhou zásadní

22) Jako základ dalšího bádání může posloužit například: Frank Stern, *Screening Politics: Cinema and Intervention. Georgetown Journal of International Affairs* 1, 2000, č. 2, s. 65–73. Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press 1997.

23) Lucie Česálková, *Nedostižné tempo růstu a zbrzděná avantgarda: kompatibilita krátkometrážní filmové produkce s plánovaným hospodářstvím ČSR (1945 až 1960)*. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 192–231.

24) Srov.: Yuliya Komská, *Border Looking: The Cold War Visuality of the Sudeten German Expellees and its Afterlife. German Life & Letters* 57, 2004, č. 4, s. 401–426.

otázkou, kterou si kladu, je, zda vedle těchto zjednodušených vzorů existovaly i další méně předvídatelné podoby Němce, respektive Němců? Byl v československém dokumentárním filmu přítomen i „západní Němec-antifašista“ či „východní Němec-záškodník“? Jsou občané NSR zobrazeni jako masa poslušná svých revanšistických „vůdců“, či dokumenty hledají i ty, kteří vzdorují tomuto „vábení“? A „spojuje klikatá smyčka Háknkroju“²⁵⁾ všechny západoněmecké politiky, či máme možnost analytičtějšího pohledu na zdejší stranický systém? Podobné otázky se nabízejí i v dalších tematických kapitolách, kde bych též hledal dominantní interpretaci, respektive její více či méně odlišné variace.

Další otázky odvozují přímo z uvedených tezí. Snaha vychovávat a informovat filmem v duchu stranické linie přímo souvisela s pozicí krátkometrážní tvorby v korpusu znárodněného filmového průmyslu.²⁶⁾ Základním předpokladem úspěšného politicky angažovaného filmu je rychlost, s níž společensky rezonující látku dokáže předat obecnstvu. Splňovaly československé dokumentární filmy tuto podmínku? Či jejich politické soudy přicházely se zpožděním, či dokonce „pouze“ reprodukovaly určitá „prověřená“ témata bez vazby na jejich dobovou aktuálnost? A pokud skutečně existoval určitý, byť jen minimální vývoj v interpretaci historických událostí či způsobů zobrazení Němců, byly tyto posuny vázány (či přímo reagovaly) na vnitropolitické, společenské a mezinárodní dění?

Na analýze obrazu Němce bych se tedy pokusil nastínit, zda jednou řečené a mnohokrát zopakované stereotypy odolávaly tlaku nových politických a společenských změn. Či zda došlo k jejich revizi a ustálení nového schematického vidění? Na tomto konkrétním případě bych rád popsal vnitřní dynamiku tohoto obecného procesu začínající vznikem určitého stereotypu, pokračující jeho ustálením a „kanonizací“ a končící jeho pře-

konáním a vznikem nastupujícího povrchního obrazu.

Přestože téma mé práce je úzce spjato s československým prostředím řízené kinematografie a specifickým dobovým kontextem studené války, věřím, že důsledné zodpovězení výše položených otázek může sloužit jako rámec pro obecnější úvahy o povaze politicky orientovaných filmů, respektive propagandy jako takové. Potřeba zjednodušovat mnohavrstevnatou realitu do opakujících se obrazů a kinematografické prostředky k tomu sloužící jsou — přes technický a společenský vývoj stále tytéž. A taktéž slouží stejným zájmům. Doufám, že má práce přispěje k lepšímu poznání na nenávisti stavící propagandě, a tedy i možnosti včas ji rozpoznat a úspěšně jí vzdorovat.

Byť důkladné prozkoumání jednotlivých variací podob Němce bude otázkou mého dalšího bádání, tak i prvotní výčet těchto filmů přináší zajímavý obraz nejčastějších oblastí, kterým se věnovali českoslovenští dokumentaristé. Výraz dokumentaristé je přitom použit zcela záměrně. Mezi autory filmů totiž není ani jedna dokumentaristka.

Jaroslav Kratochvíl

(Katedra dokumentární tvorby, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze; 2. rok řešení; školitel: Doc. PhDr. Ivan Klimeš; kontakt: jaros.kratochvil@gmail.com)

25) SVĚDECTVÍ MRTVÝCH (OBERLÄNDER) (Josef Kořán, 1959).

26) Lucie Česálková, c. d.

PŘÍLOHA

Filmy a pořady dle dílčích témat

Mnichov

MNICHOVANÉ (Jiří Papoušek, 1951)

Národní filmový archiv

OD MNICHOVA K 15. BŘEZNU (Jan Kavan, 1952)

Národní filmový archiv

MALÁ NEZNÁMÁ ZEMĚ (Emanuel Katěra,
Jiří Mrázek, 1958)

Národní filmový archiv

POŘAD O MNICHOVU (pořad bez tvůrčích
titulků, 1958)

Česká televize, Filmotéka

SVĚDECTVÍ I. (ZRADA) (Pavel Háša, Ivo Toman,
1961)Sbírký filmu a filmových technologií Vojenského
historického ústavu PrahaPROJEV ANTONÍNA NOVOTNÉHO NA ZÁVĚR
SJEZDU KSČ (4. 6. 1966) (pořad bez tvůrčích
titulků, 1966)

Česká televize, Filmotéka

BESEDA O MNICHOVSKÉ DOHODĚ (pořad bez
tvůrčích titulků, 1967)Česká televize, Badatelna při oddělení Správy
programových fondůNOVOROČNÍ PROJEV PREZIDENTA ANTONÍNA
NOVOTNÉHO 1967 (pořad bez tvůrčích titulků,
1967)

Česká televize, Filmotéka

MNICHOV 1938 (Karol Wild, 1968)

Národní filmový archiv

MNICHOVSKÉ KAPITOLY II (pořad bez tvůrčích
titulků, 1968)

Česká televize, Filmotéka

MNICHOVSKÉ KAPITOLY VI (pořad bez tvůrčích
titulků, 1968)

Česká televize, Filmotéka

PRVNÍ VÝSTŘELY DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY (pořad
bez tvůrčích titulků, 1968)

Česká televize, Filmotéka

SMRKOVSKÝ — PROJEV K 30. VÝROČÍ MNICHOVA
(pořad bez tvůrčích titulků, 1968)

Česká televize, Filmotéka

Sudetští Němci

VE JMÉNU MÍRU (Antonín Görlich, 1947)

Národní filmový archiv

FAŠISMUS I, II (Karel Vrba, 1960)

Národní filmový archiv

SLOVO REVANŠISMUS NĚMČINA NEZNÁ
(REVANŠISMUS) (Josef Kořán, 1960)

Národní filmový archiv

STOPAMI MINULOSTI (Jan Fuksa, 1961)

Archiv Krátkého filmu a. s.

PÁTÁ KOLONA (Rudolf Krejčík, 1962)

Sbírký filmu a filmových technologií Vojenského
historického ústavu Praha

SVĚDECTVÍ ZEMĚ (Petr O. Kadlec, 1964)

Národní filmový archiv

Protektorát

CESTY K SOUSEDŮM (Rudolf Krejčík, 1960)

Národní filmový archiv

FAŠISMUS I, II (Karel Vrba, 1960)

Národní filmový archiv

SVĚDECTVÍ I (*Zrada*) (Pavel Háša, Ivo Toman, 1961)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

VŠEDNÍ DNY VELKÉ ŘÍŠE (*Sudetáci*) (Rudolf Krejčík, 1963)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

OD AZORSKÉHO MORA PO TATRY (Josef Sedláček, 1965)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

STOPA VEDE K A 54 (Rudolf Krejčík, 1967)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

PĚT DOPISŮ KARLA HIRŠLA (Rudolf Adler, 1968)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

Holocaust

JMÉNA, K NIMŽ NEJSOU LIDÉ (Dušan Klein, 1961)

Národní filmový archiv

RŮŽE A KASEMATY (Drahošlav Holub, 1962)

Národní filmový archiv

Nacističtí zločinci

ZMAŘÍME PLÁNY VÁLEČNÝM ZLOČINCŮM (Jiří

Papoušek, 1951)

Národní filmový archiv

ODSÚDENÝ SA SKRÝVA (Josef Sedláček, 1962)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

PÁTÁ KOLONA (Rudolf Krejčík, 1962)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

PŘÍPAD TEREZÍNSKÉHO KATA (pořad bez tvůrčích titulků,²⁷⁾ 1962)

Česká televize, Archiv a dokumentace zpravodajství

POHLEDNICE PRO KATA (Drahošlav Holub, 1963)

Národní filmový archiv

Lidice

LIDICE ŽIJÍ (Jindřich Ferenc, 1957)

Archiv Krátkého filmu a.s.

LIDICE VARUJÍ (Jindřich Ferenc, 1962)

Národní filmový archiv

VZDÁLENOST OD STŘEDU (Bohumil Sobotka, 1962)

Národní filmový archiv

27) Dokument na níže uvedeném odkazu informuje, že Rudolf Krejčík se společně s I. Dvořákem podílel na tomto snímku formou spolupráce na scénáři. Jméno režiséra se ovšem nepodařilo dohledat, byť se může jednat o uvedeného dokumentaristu. NFA, f. Krejčík Rudolf (1934–2014), 1948–1999, Inventář. Dostupné online: <<http://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/12/Krejčík%C3%ADk-Rudolf.pdf>>, [cit. 26. 4. 2015].

Osidlování pohraničí

POHRANIČNÍ PŘÍPAD (Jaroslav Šikl, 1957)

Archiv Krátkého filmu a. s.

PĚT PLZEŇSKÝCH (Miloslav Třešňák, 1960)

Národní filmový archiv

NA ZTRACENÉ VARTĚ (Jaroslav Šikl, 1962)

Národní filmový archiv

PŘIŠEL Z ONOHO SVĚTA (Jiří Stehlík, 1965)

Česká televize, Badatelna při oddělení Správy programových fondů

ŠUMAVSKÉ TOULKY (Ljubana Lorencová, rok neznámý)

Česká televize, Badatelna při oddělení Správy programových fondů

Revanšismus

ZMAŘÍME PLÁNY VÁLEČNÝM ZLOČINCŮM

(Jiří Papoušek, 1951)

Národní filmový archiv

MIT UNSEREN FAHREN IST DER SIEG (HANS

SPEIDEL) (Jiří Papoušek, 1957)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

MALÁ NEZNÁMÁ ZEMĚ (Emanuel Katěra, Jiří Mrázek, 1958)

Národní filmový archiv

NOVOROČNÍ PROJEV PREZIDENTA ANTONÍNA NOVOTNÉHO 1958 (pořad bez tvůrčích titulků, 1958)

Česká televize, Filmotéka

SVĚDECTVÍ MRTVÝCH (OBERLÄNDER)

(Josef Kořán, 1959)

Národní filmový archiv

KŘIŽÁCI XX. STOLETÍ (Vladimír Horák, 1960)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

LENINSKOU CESTOU (Miloslav Hrubý, 1960)

Archiv Krátkého filmu a. s.

PROJEV S. NOVOTNÉHO V PKOJF 1960 (pořad bez tvůrčích titulků, 1960)

Česká televize, Filmotéka,

SLOVO REVANŠISMUS NĚMČINA NEZNÁ

(REVANŠISMUS) (Josef Kořán, 1960).

Národní filmový archiv

ZE SVĚTA VII (NEUVĚŘITELNÉ SKUTKEM)

(Otokar Wünsch 1960)

Archiv Krátkého filmu a. s.

CESTA NA ZÁPAD (Josef Pešek, 1961)

Národní filmový archiv

EISENHOWER ODCHÁZÍ (Miloslav Hrubý, 1961)

Národní filmový archiv

NOVOROČNÍ PROJEV PREZIDENTA ANTONÍNA

NOVOTNÉHO 1961 (pořad bez tvůrčích titulků, 1961)

Česká televize, Badatelna při oddělení Správy programových fondů

O ZÁMEČKU, DĚTECH A SPRÁVEDLNOSTI

(POHÁDKA PRO DŮVĚŘIVÉ DOSPĚLÉ) (Rudolf Krejčík, 1961)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

PREZIDENT NA NÁVŠTĚVĚ V MOTORLETU (pořad bez tvůrčích titulků, 1961)

Česká televize, Filmotéka

ZE SVĚTA 10 (SEEBOHM) (Otokar Skalski, 1961)

Národní filmový archiv

...A MÍR BUDE (Jan Kavan, 1962)

Národní filmový archiv

BUNDESWEHR POCHODUJE (Vladimír Horák, 1962)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

NOVOROČNÍ PROJEV PREZIDENTA ANTONÍNA NOVOTNÉHO 1965 (pořad bez tvůrčích titulků, 1965)

Česká televize, Filmotéka

PROJEV ANTONÍNA NOVOTNÉHO NA ZÁVĚR SJEZDU KSČ (4. 6. 1966) (pořad bez tvůrčích titulků, 1966)

Česká televize, Filmotéka

S. ULBRICHT, S. DUBČEK — PIONÝŘI NA SJEZDU (pořad bez tvůrčích titulků, 1966)

Česká televize, Badatelna při oddělení Správy programových fondů

NOVOROČNÍ PROJEV PREZIDENTA ANTONÍNA NOVOTNÉHO 1967 (pořad bez tvůrčích titulků, 1967)

Česká televize, Filmotéka

PROJEV OLDŘICHA ČERNÍKA V NÁRODNÍM SHROMÁŽDĚNÍ (pořad bez tvůrčích titulků, 1968)

Česká televize, Badatelna při oddělení Správy programových fondů

PRVNÍ VÝSTŘELY DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY (pořad bez tvůrčích titulků, 1968)

Česká televize, Filmotéka

SMRKOVSKÝ — PROJEV K 30. VÝROČÍ MNICHOVA (pořad bez tvůrčích titulků, 1968)

Česká televize, Filmotéka

Československá lidová armáda

ZAKÁZANÉ PÁSMO (Miroslav Burger, 1962)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

NA VOJNU JSEM SE DAL (VZPOMÍNKA NA 20 LET) (Ivo Toman, 1965)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

PEVNÝ BOD (Pavel Háša, Miroslav Burger, 1966)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

Špioni

AGENT K VYPOVÍDÁ (Jiří Ployhar, 1960)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

PŘIŠEL Z ROZDĚLENÉHO MĚSTA (Jaroslav Šikl, 1962)

Archiv Krátkého filmu a. s.

JEJICH POSLÁNÍ ŠPIONÁŽ (Jaroslav Šikl, 1963)

Národní filmový archiv

Berlín

BERLÍN 1956 (Stanislav Brožík, 1956)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

ROZDĚLENÉ MĚSTO (BERLÍN 1957) (Ivo Toman, 1957)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

BERLÍNSKÁ OTÁZKA (Jiří Mrázek, 1959)

Archiv Krátkého filmu a. s.

BERLÍN SRPEN (Jiří Papoušek. Československo, 1961)

Národní filmový archiv

ZÁPADNÍ BERLÍN, K MEZINÁRODNÍM UDÁLOSTEM 1962 (pořad bez tvůrčích titulků, 1962)

Česká televize, Filmotéka²⁸⁾

Německá demokratická republika versus Německá spolková republika

ZÁVOD MÍRU VARŠAVA – BERLÍN – PRAHA (František Papoušek, 1952)

Národní filmový archiv

PŘÁTELSTVÍ SPORTOVců (Jiří Jeřábek. Československo, 1953)

Národní filmový archiv

ZÁPISNÍK Z NDR (Ivo Toman, 1957)

Sbírky filmu a filmových technologií Vojenského historického ústavu Praha

NOVOROČNÍ PROJEV PREZIDENTA ANTONÍNA NOVOTNÉHO 1958 (pořad bez tvůrčích titulků, 1958)

Česká televize, Filmotéka

PROJEV S. NOVOTNÉHO V PKOJF 1960 (pořad bez tvůrčích titulků, 1960)

Česká televize, Filmotéka

ZE SVĚTA VII (NEUVĚŘITELNÉ SKUTKEM) (Otakar Wünsch 1960)

Archiv Krátkého filmu a. s.

PREZIDENT NA NÁVŠTĚVĚ V MOTORLETU (pořad bez tvůrčích titulků, 1961)

Česká televize, Filmotéka

PROJEV PREZIDENTA NA VÁCLAVSKÉM NÁMĚSTÍ 1. KVĚTNA 1962 (pořad bez tvůrčích titulků, 1962)

Česká televize, Badatelna při oddělení Správy programových fondů

PROJEV PREZIDENTA NA VÁCLAVSKÉM NÁMĚSTÍ 1. KVĚTNA 1963 (pořad bez tvůrčích titulků, 1963)

Česká televize, Badatelna při oddělení Správy programových fondů

PROJEV PREZIDENTA NA VÁCLAVSKÉM NÁMĚSTÍ 1. KVĚTNA 1964 (pořad bez tvůrčích titulků, 1964)

Česká televize, Badatelna při oddělení Správy programových fondů

NEVYŘEŠENÉ PROBLÉMY (MEZINÁRODNÍ PŘEHLED Č. 1) (Jiří MRÁZEK, 1965)

Archiv Krátkého filmu a. s.

NOVOROČNÍ PROJEV PREZIDENTA ANTONÍNA NOVOTNÉHO 1965 (pořad bez tvůrčích titulků, 1965)

Česká televize, Filmotéka

PROJEV PREZIDENTA NA VÁCLAVSKÉM NÁMĚSTÍ 1. KVĚTNA 1965 (pořad bez tvůrčích titulků, 1965)

Česká televize, Badatelna při oddělení Správy programových fondů

PROJEV ANTONÍNA NOVOTNÉHO NA ZÁVĚR SJEZDU KSČ (4. 6. 1966) (pořad bez tvůrčích titulků, 1966)

Česká televize, Filmotéka

ANTONÍN NOVOTNÝ (29. 4. 1967) (pořad bez tvůrčích titulků, 1967)

Česká televize, Filmotéka

28) U tohoto snímku se dochoval pouze obrazový záznam. Přepis audio stopy filmu byl nalezen na přiloženém materiálu v psané formě.

NOVOROČNÍ PROJEV PREZIDENTA ANTONÍNA
NOVOTNÉHO 1967 (pořad bez tvůrčích titulků,
1967)
Česká televize, Filmotéka, 1967

POHLEDNICE PRO PANA SEEBOHMA (Režie: Jiří
Stehlík, 1965)
Česká televize, Filmotéka

SMRKOVSKÝ — PROJEV K 30. VÝROČÍ MNICHOVA
(pořad bez tvůrčích titulků, 1968)
Česká televize, Filmotéka

Z přírůstků Knihovny NFA

ALBERTOVÁ, Helena

Jelínek Josef / Helena Albertová ; [překlady do angličtiny Julek Neumann]. -- 1. vyd. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2014. -- 153 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Osobnosti české scénografie ; sv. 1). -- Souběžný anglický text - Obálkový název: Josef Jelínek - Chronologický přehled, teatrografie, filmografie, výstavy a ocenění J. Jelínka, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 108 - Monografie věnovaná českému kostýmnímu výtvarníkovi a scénografovi Josefu Jelínkovi, jehož tvorba kongeniálním způsobem propojuje vysoce uměleckou výtvarnou hodnotu s řemeslným zvládnutím profese. Vedle autorčiny odborné studie obsahuje rozsáhlý soupis díla, dokumentující Jelínkovu tvorbu po celou dobu jeho čtyřicetiletého působení jak na území České republiky, tak v zahraničí. Hlavním těžištěm publikace je bohatá obrazová část představující kostýmní a scénické návrhy z autorova osobního archivu a Scénografické sbírky IDU. -- ISBN 978-80-7008-337-6 (brož.)

AMERICAN

American independent cinema : indie, indiewood and beyond / edited by Geoff King, Claire Molloy and Yannis Tzioumakis. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2013. -- xiv, 253 s. : il. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorech a editorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie šestnácti britských a amerických filmologů přináší ve čtyřech kapitolách analytický pohled na různé aspekty amerického nezávislého filmu, zejména ve vztahu k Hollywoodu. -- ISBN 978-0-415-68429-3 (brož.)

AUMONT, Jacques

L'analyse des films / Jacques Aumont, Michel Marie. -- 3e édition entièrement refondue. -- Paris : Armand Colin, 2015. -- 301 s. : il. -- (Cinéma/Arts visuels). -- Předmluva, poznámky v textu, výňatky, tabulky, grafy, dia-

gramy, o autorech - Bibliografie na s. 279-290, rejstřík předmětový a názvový - Třetí, přepracované vydání teoretické monografie popisuje a komentuje nejlepší filmové analýzy publikované od roku 1970, hlavně ve Francii a ve Spojených státech, a nastiňuje jejich různé metodologické přístupy. -- ISBN 978-2-200-60241-3 (brož.)

BABELSBERG

Babelsberg : ein Filmstudio, 1912-1992 / herausgegeben von Wolfgang Jacobsen ; [Stiftung Deutsche Kinematik und Internationale Filmfestspiele Berlin]. -- [2. Aufl.]. -- Berlin : Argon, 1992. -- 368 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Bibliografie na s. 362, rejstřík jmenný a názvový - Kolektivní monografie, která byla vydána ke stejnojmenné retrospektivní přehlídce na Berlinale 1992, mapuje historii německých filmových ateliérů v Babelsbergu. Každý z příspěvků se zaměřuje na estetické, profesní, politické a produkční aspekty a významné tvůrce (Fritz Lang). -- ISBN 3-87024-203-5 (brož.)

BALLESTEROS, Isolina

Immigration cinema in the new Europe / Isolina Ballesteros. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2015. -- x, 265 s. : il. -- Předmluva, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie v textu, rejstřík filmů - Monografická knižní studie zkoumá rozmanité filmy od počátku 90. let 20. století, které zachycují a zabývají se životy a identitou společně první generace přistěhovalců a dětí z diaspor v Evropě. Nerozhoduje však, zda je jejich tvůrcem samotný imigrant nebo bílý Evropan. Kniha analyzuje téma přistěhovalectví ve filmu v souvislosti s pojmy jako je gender, hybridita, transkulturnost, překračování hranic, transnacionalismus a překlad. -- ISBN 978-1-78320-411-3 (brož.)

BEAVER, Frank Eugene

Dictionary of film terms : the aesthetic companion to film art / Frank Eugene Beaver. -- 5th ed. -- New York :

Peter Lang, 2015. -- xvi, 343 s. : il., portréty. -- Autor předmluvy Mick Hurbis-Cherrier - Úvod, o autorovi - Rejstřík názvový, jmenný a tematický - Páté vydání slovníku filmových termínů, jehož hesla jsou zaměřena spíše na estetické formy, směry, aspekty a prostředky filmového umění s příklady konkrétních filmových děl. -- ISBN 978-1-4331-2727-4 (brož.)

BILÍK, Petr

Paul Fierlinger : biografie / Petr Bilík, Kristýna Erbenová. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. -- 179 s. : il., faksim. -- Poznámky v textu, filmografie P. Fierlingera, anglické resumé - Bibliografie na s. 170–178 - Kniha aplikuje biografickou metodu na životní příběh a filmografii významného animátora českého původu Paula Fierlingera (nar. 1936). V první části publikace jsou objasněny základní principy a termíny biografického výzkumu a orální historie, které jsou následně formou příkladové studie využity při popisu a analýze zvoleného tématu. Mezi sledované aspekty patří frekvence zmiňovaných motivů, formování osobní identity či individuální životní postoj. Ve druhé části je za pomoci archivních materiálů, databází a biografických pramenů rekonstruována Fierlingerova profesionální kariéra a filmografie. Významnou součástí publikace tvoří narativní interview, unikátní pramen k poválečným dějinám Československa, k historii exilu či k nezávislé produkční kultuře druhé poloviny 20. století. -- ISBN 978-80-244-4524-3 (brož.)

BLUM, Heiko Robert

Meine zweite Heimat Hollywood : deutschsprachige Filmkünstler in den USA / Heiko R. Blum. -- Berlin : Henschel Verlag, 2001. -- 288 sa. : il., portréty. -- Autor úvodu Michael Schmid-Ospach - Předmluva, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 279–282, rejstřík jmenný - Encyklopedie německy mluvících filmových umělců různých profesí, kteří se uplatnili dlouhodobě či jen krátce v různých epochách v Hollywoodu. Po esejistickém úvodu, který nastiňuje historický kontext, následují portréty jednotlivých umělců (větší medailóny jsou věnovány 17 osobnostem, jejichž kariéra za oceánem byla výraznější a úspěšnější). -- ISBN 3-89487-401-5 (váz.)

BORDWELL, David

Minding movies : observations on the art, craft, and business of filmmaking / David Bordwell and Kristin Thompson. -- Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2011. -- xii, 292 s. : il., portréty. -- Předmluva, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík - Kniha manželské dvojice respektovaných amerických filmových teoretiků a pedagogů představuje výběr z jejich více než 300 esejů o žánrových filmech, uměleckých filmech, animaci a Hollywoodu. Jednotlivé texty mají ne-

formální styl a konverzační tón, avšak založený na dlouholetém autoritativním výzkumu. -- ISBN 978-0-226-06699-8 (brož.)

BOR, Vladimír

Život s uměním : rodinný dvojportrét / Vladimír Bor. -- Vyd. 2., v Akademii 1. -- Praha : Academia, 2015. -- 389 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- (Paměť ; sv. 83). -- Poznámky v textu, teatrografie Jana Bora a filmografie Vladimíra Bora - Bibliografie na s. 381, rejstřík jmenný - Knižní memoáry hudebního a filmového kritika, scenáristy a barrandovského dramaturga Vladimíra Bora, který vzpomíná na příslušníky své umělecké rodiny (zejména otce, divadelníka Jana Bora, a matku, operní pěvkyni Olgu Borovou-Valouškovou) a na své přátele a spolupracovníky (většinou novináře, hudebníky, skladatele a filmaře), s nimiž se během několika desetiletí pracovně setkával či důvěrněji sblížil. Posmrtně vydanou knihu psal autor v letech 1980–1988. -- ISBN 978-80-200-2524-1 (váz.)

ČESKÁ

Česká činohra 19. a začátku 20. století : osobnosti / Eva Šormová a kolektiv. -- Vyd. 1. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav : Academia, 2015. -- 2 sv. (1294 s.) : il., portréty, faksim. -- (Česká divadelní encyklopedie). -- «Zpracoval Kabinet pro studium českého divadla Institutu umění - Divadelního ústavu s externími spolupracovníky» - Úvod, zkratky, seznam vyobrazení - Bibliografie v textu a na s. 1229–1233, rejstřík jmenný - Obsahuje: 1. A–M - 2. N–Ž - Dvoudílný lexikon, šestý svazek publikační řady Česká divadelní encyklopedie, se věnuje 19. století a přináší více než půl tisíce biografí herců, divadelních ředitelů a intendantů, dramatiků a překladatelů, výtvarníků, kritiků, teoretiků i vybraných představitelů loutkového divadla, šantánu a kabaretu. Každé heslo podává na základě zevrubného výzkumu informace o životě, činnosti a díle příslušné osobnosti a je vybaveno podrobnou bibliografií. Text doprovází bohatá obrazová příloha. -- ISBN 978-80-200-2467-1 (Academia : váz.). -- ISBN 978-80-7008-341-3 (Institut umění - Divadelní ústav : váz.). -- ISBN 978-80-7008-340-6 (chyb.). -- ISBN 978-80-7008-342-0 (chyb.)

DEFA-STIFTUNG

Puppen im DEFA-Animationsfilm = Puppets in DEFA animation films / hrsg. von der DEFA-Stiftung Berlin ; [Redaktion: Ines Seifert, Helmut Morsbach, Juliane Haase ; Übersetzung: Finbarr Morrin]. -- 1. Aufl. -- Berlin : DEFA-Stiftung, 2006. -- 117 s. : barev. il. -- (Schriftenreihe der DEFA-Stiftung). -- Souběžný anglický text - Autoři textů: Sabine Scholze, Martina Grosser, Jörg Herrmann, Rolf Hofmann, Monika Krausse-Anderson - Předmluva - Bibliografie v textu - Dvojazyčná kolektivní monografie ke stejnojmenné putovní výstavě, kte-

rou kurátorsky připravil Německý institut pro animovaný film (DIAF), přibližuje historii, činnost a tvorbu loutkové sekce východoněmeckého studia animovaného filmu, které v rámci společnosti DEFA působilo v letech 1955–1992 v Drážďanech. -- ISBN 3-00-018155-5 (brož.)

DEUTSCHE

Deutsche Geschichte bis 1945 : Ereignisse und Entwicklungen : filmanalytische Materialien / redaktion Rudolf Joos, Isolde I. Mozer. -- Frankfurt am Main : Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1988. -- 310 s. : il. -- (Filme zum Thema ; Bd. 2). -- Předmluva, filmografie v textu - Bibliografie v textu a na s. 302–306, rejstřík jmenný a názvový - Encyklopedicky strukturovaná monografie představuje 24 hraných filmů různých proveniencí a z různých dob tematicky se zabývajících obdobím vzrůstajícího se fašismu ve Východní republice a zobrazováním zločinů na židovských občanech v nacistické třetí říši. Každé heslo filmového díla obsahuje synopsi, didakticko-metodické odkazy a údaje o režisérovi, bibliografické odkazy a filmografii. -- ISBN 3-921766-32-X (brož.)

DEUTSCHE

Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933 : ein Filmführer / herausgegeben von Günther Dahlke und Günter Karl. -- 2. Aufl. -- Berlin : Henschel Verlag, 1993. -- 407 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva - Rejstřík jmenný a názvový - Katalog německých hraných filmů z let 1911–1933 se základními technickými údaji, hereckým obsazením, charakteristikou, obsahem a uvedením některých významných recenzí a kritik. Knihu uzavírá slovníček významných tvůrců hlavních filmových profesí. -- ISBN 3-89487-009-5 (váz.)

DEUTSCHE

Deutsche Geschichte ab 1945 : zwischen Vergangenheitsbewältigung und utopischen Entwürfen : filmanalytische Materialien / Redaktion: Rudolf Joos, Isolde I. Mozer, Richard Stang. -- Frankfurt am Main : Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1990. -- 338 s. : il., portréty. -- (Filme zum Thema ; Bd. 3). -- Citáty, filmografie v textu, o autorech - Bibliografie v textu a na s. 329–334, rejstřík jmenný a názvový - Encyklopedicky strukturovaná monografie představuje 31 hraných a dokumentárních německých i jiných filmů z různých dob zabývajících se závažnými tématy německé poválečné historie: konfrontací s nacistickou minulostí, pátráním po republikánsko-demokratickém sebepoznání, mezigeneračními konflikty a rozdílnou identitou společnosti ve Spolkové republice a bývalé NDR. Každé heslo filmového díla obsahuje synopsi, didakticko-metodické odkazy a údaje o režisérovi, bibliografické odkazy a filmografii. -- ISBN 3-921766-44-3 (brož.)

DOCUMENTARY

The documentary film book / edited by Brian Winston. -- 1st publ. -- London : Palgrave Macmillan, 2013. -- xv, 400 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík - Základní průvodce poskytuje široký a důkladný úvod do problematiky dokumentárního filmu. Příspěvky předních mezinárodních vědců přibližují dějiny a povahu dokumentu, diskutují o pravdě a etice, a dokumentárním filmu v různých národních kontextech a žánrech. -- ISBN 978-1-8857-341-7 (brož.)

FEST, Joachim Clemens

Der Untergang : [das Filmbuch] / Joachim Fest, Bernd Eichinger ; herausgegeben von Michael Töteberg. -- 3. Aufl. -- Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004. -- 463 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Předmluva, o autorech - Bibliografie na s. 204–205, rejstřík - Kniha ke stejnojmennému filmu z roku 2004 režiséra Olivera Hirschbiegela je sestavena z historické skici, která posloužila jako literární a faktografické předloha filmu, filmového scénáře a studie o dalších filmových zpracování postavy Adolfa Hitlera. Na závěr jsou připojeny profily hlavních tvůrců a hereckých představitelů filmu Pád Třetí říše. -- ISBN 3-499-61923-7 (brož.)

FILM

Film und Krieg : die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse / Michael Strübel (Hrsg.). -- Opladen : Leske + Budrich, 2002. -- 211 s. : il. -- Předmluva, poznámky v textu, o autech - Bibliografie v textu - Kolektivní monografie kriticky-reflexivních statí se snaží dát dohromady politickou, jakož i komunikační vědeckou problematiku a metodické přístupy, které se zabývají tématem války. Důraz je přitom kladen na vizuální politiku, která zahrnuje jak žánr hraného filmu, ale také aktuální mediální zpravodajství v televizi (např. válka v Kosovu) až po simulovanou realitu v počítačových hrách. Všechny prezentované analýzy hledají odpovědi na obecné otázky: co je dokumentární při vizuálním inscenování mezinárodní politiky a zobrazování násilí, konfliktů a válek, co je manipulující polorealita nebo čistá fikce. -- ISBN 3-8100-3288-3 (brož.)

FILM

Film und Literatur : literarische Texte und der neue deutsche Film / [13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur] ; herausgegeben von Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis und Henry A. Lea. -- Bern ; München : Francke Verlag, 1984. -- 240 s., [8] s. obr. příl. : il. -- Část. souběžný anglický text - Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík jmenný - Sborník příspěvků z 13. konference o německé literatuře, která se konala v květnu 1981 na univerzitě v Massa-

chusetts. Jedenáct amerických germanistů se ve svých analýzách a interpretacích zabývá problematikou uměleckých vazeb literatury s díly režisérů nového německého filmu, zejména Volkera Schlöndorffa, Alexandra Klugeho, Rainera Wernera Fassbindera, Wernera Herzoga, Hanse-Jürgena Syberberga a Michaela Verhoevena. -- ISBN 3-7720-1571-9 (brož.)

FILM

Film - náš pomocník : studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let / Lucie Česálková (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv ; Brno : Masarykova univerzita, 2015. -- 327 s. : il. -- Autoři statí: Dominika Bäuchelová, Lucie Česálková, Veronika Jančová, Jana Kokešová, Barbora Ligasová, Eliška Malečková, Soňa Morgenthalová, Barbora Rudinská, Kateřina Šardická, Klára Váradí - Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, filmografie, anglické resumé, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík filmů a jmenný - Kolektivní monografie koncepčně shrnuje výsledky bádání studentů Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Studie jsou zaměřené na dílčí oblasti průmyslového, zemědělského, branného, sportovního či kulturního filmu v rámci české kinematografie 50. let 20. století. Rozebírají kulturně-politické i ekonomické podmínky, za nichž tyto snímky vznikaly, a to, jak byly tematicky spojeny s požadavky zadavatelů — zejména státu. -- ISBN 978-80-210-8057-7 (Masarykova univerzita : brož.). -- ISBN 978-80-7004-170-3 (Národní filmový archiv : brož.)

FILMLAND

Filmland DDR : ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA / herausgegeben von Harry Blunk und Dirk Jungnickel ; Beiträge von Harry Blunk ... [et al.]. -- Köln : Verlag Wissenschaft und Politik, 1990. -- 119 s. -- Předmluva, poznámky v textu, o autorech - Sborník sedmi studií s jedním rozhovorem (s hercem Arminem Muellerem-Stahlem) věnovaných různým aspektům a tendencím v hrané filmové tvorbě německého studia DEFA. -- ISBN 3-8046-8764-4 (brož.)

FILMSTADT

Filmstadt Babelsberg : zur Geschichte des Studios und seiner Filme : Katalog zur Ausstellung / Herausgegeben von Axel Geiss für das Filmmuseum Potsdam. -- 1. Aufl. -- Berlin : Nicolai, 1994. -- 270 s. : il., portréty. -- Předmluva, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Kolektivní monografie ke stejnojmenné výstavě shrnující v tematických a žánrových kapitolách a bohaté fotografické dokumentaci historii německého filmového studia v Babelsbergu-Postupimi, které je spojeno s vzestupem a pádem filmových společností Bioscop, Ufa a DEFA. -- ISBN 3-87584-495-5 (váz.)

FISCHETTI, Renate

Das neue Kino : acht Porträts von deutschen Regisseurinnen / Renate Fischetti. -- Dülmen-Hiddingsel ; Frankfurt am Main : Tende, 1992. -- 333 s. : il., portréty. -- Poznámky v textu, filmografie v textu, o autorce - Bibliografie v textu - Monografie přináší osm analytických portrétů německých filmových režisérek, jejichž tvorba výrazně ovlivnila moderní německou i evropskou kinematografii (Margarethe von Trotta, Doris Dörrie, Helma Sanders-Brahms, Helke Sander, Ulrike Ottinger, Ula Stöckl, Jutta Brückner, Claudia von Alemann). -- ISBN 3-88633-136-9 (brož.)

FREYERMUTH, Gundolf S.

Der Übernehmer : Volker Schlöndorff in Babelsberg / Gundolf S. Freyermuth. -- 1. Aufl. -- Berlin : Ch. Links Verlag, 1993. -- 131 s. : il., portréty. -- Filmografie V. Schlöndorffa, o autorovi - Bibliografie na s. 123–128 - Kniha nastiňuje intimní portrét slavného německého filmaře Volkera Schlöndorffa s důrazem na jeho činnost ředitele filmového studia v Babelsbergu-Postupimi, do jehož čela byl zvolen v roce 1992. -- ISBN 3-86153-063-5 (brož.)

FRODON, Jean-Michel

Horizon cinéma : L'art du cinéma dans le monde contemporain à l'âge du numérique et de la mondialisation / Jean-Michel Frodon. -- Paris : Cahiers du cinéma, 2006. -- 83 s. -- (21e siècle). -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Monografická studie, jejíž autor - šéfredaktor vlivné filmové revue Cahiers du cinéma - v sedmi statických kriticky reflektuje a redefinuje pozici filmového umění v současných podmínkách digitálního věku a globalizace. -- ISBN 2-86642-449-2 (brož.)

G

G. W. Pabst / [Stiftung Deutsche Kinemathek und Internationale Filmfestspiele Berlin] ; herausgegeben von Wolfgang Jacobsen. -- Berlin : Argon, 1997. -- 365 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie G. W. Pabsta, o autorech - Bibliografie na s. 305–354, rejstřík názvový a jmenný - Reprezentativní kolektivní monografie k retrospektivní přehlídce na Berlinale 1997, věnované životu a dílu významného německého filmaře Georga Wilhelma Pabsta (1885–1967), obsahuje analytické studie o jeho filmové tvorbě, podrobnou biografii s kompletní filmografií a obsáhlou bibliografií, jeho vlastní teoretické stati a umělecké texty, korespondenci, dokumenty a vzpomínky a svědectví jeho spolupracovníků a souputníků. -- ISBN 3-87024-365-1 (Buchhandel : váz.). -- ISBN 3-87024-364-3 (Katalog : váz.)

GARBOLEVSKY, Evgenija

The conformists : creativity and decadence in the Bulgarian cinema 1945-89 / by Evgenija Garbolevsky. -- 1st publ. -- Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2011. -- 251 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 225-243, rejstřík - Monografie zkoumá spletnosti a paradoxy bulharského filmového průmyslu během éry komunistické vlády (1945-1989), kdy tento vlivný průmysl byl mobilizován pro potřeby státu. -- ISBN 978-1-4438-2970-0 (váz.)

GESER, Guntram

Fritz Lang - Metropolis und Die Frau im Mond : Zukunftsfilm und Zukunftstechnik in der Stabilisierungszeit der Weimarer Republik / Guntram Geser. -- 1. Aufl. -- Meitingen : Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 1996. -- 183 s. : il., faksim. -- Poznámky v textu, - Bibliografie na s. 139-171, rejstřík názvový, jmenný a věcný - Knižní studie zkoumá důvody zcela rozdílných komerčních výsledků dvou Langových filmů, které vznikly na sklonku němé éry v žánru sci-fi podle literárních předloh *They von Harbou*. jednoho režiséra a stejného žánru. Zatímco dnes klasické dílo světové kinematografie *Metropolis* bylo v době vzniku komerčním propadákem, snímek *Žena na měsíci* (*Frau im Mond*) se stal divácky nejúspěšnějším filmem kinosezony 1929/30. -- ISBN 3-89048-310-0 (brož.)

GLEISSENDE

Gleissende Schatten : Kamerapioniere der zwanziger Jahre / herausgegeben von Cinema Quadraat e. V., Mannheim ; Redaktion: Michael Esser. -- 1. Aufl. -- Berlin : Henschel Verlag Berlin, 1994. -- 156 s. + il., portréty, faksim. -- Autor předmluvy Peter Bär - Citáty, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Kolektivní monografie ke stejnojmenné retrospektivní přehlídce a sympoziu, které se konaly na podzim 1994 v německých městech Mannheim, Heidelberg a Ludwigshafen. Tématem akce bylo představit a nově zhodnotit tvorbu a význam německých kameramanů němé éry, kteří měli zásadní podíl na formování vizuální estetiky průkopnických filmových děl. Vedle studií publikace obsahuje lexikon 38 kameramanů a obsáhlejší portrét kamenamana Karla Freunda, rodáka z českého Dvora Králového nad Labem. -- ISBN 3-89487-216-0 (brož.)

GOERTZ, Heinrich

Gustaf Gründgens / mit Selbstzeugnisse und Bilddokumenten dargestellt von Heinrich Goertz. -- Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1990. -- 158 s. : il., portréty, faksim. -- (rowohlt's monographien ; 315). -- Úvod, poznámky na s. 140-143, výňatky, filmografie

F. Langa, o autorovi - Bibliografie na s. 152-154, rejstřík jmenný - Knižní analytický portrét německého herce Gustafa Gründgense (1899-1963) doplněný podrobnou bibliografií a výňatky názorů a svědectví jeho spoluputníků či mladších tvůrců. -- ISBN 3-499-50315-8 (brož.)

HART, Stephen M.

Latin American cinema / Stephen M. Hart. -- 1st publ. -- London : Reaktion Books, 2015. -- 223 s. : il. (některé barev.), portréty. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky na s. 189-205, o autorovi - Bibliografie na s. 211-214, rejstřík - Monografie nabízí stručné a komplexní dějiny latinskoamerického filmu od jeho počátků v roce 1895 až k mezinárodně oceňované současné kinematografii. Autor analyzuje stěžejní filmy — např. *El mécano* (1955), *Bůh a ďábel v zemi slunce* (1964), *Oficiální verze* (1984), *Hlavní nádraží* (1998), *Amores perros* - *Láska je kurva* (2000), *Město Bohů* (2002), *Babel* (2006) a *Gravitace* (2013) - a zároveň vysledovává výrazné kontury a souvislosti s hlavními historickými událostmi. Na závěr je připojen slovníček významných režisérů z této oblasti. -- ISBN 978-1-78023-365-9 (brož.)

HENDERSON, Stuart

The Hollywood sequel : history & form, 1911-2010 / Stuart Henderson. -- 1st publ. -- London : Palgrave Macmillan : British Film Institute, 2014. -- viii, 220 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky na s. 171-203, diagramy, o autorovi - Bibliografie na s. 204-207, rejstřík - Knižní monografie podrobně mapuje v průmyslových, historických a estetických souvislostech dějiny a formy hollywoodských filmových sequelů (pokračování), které se těší od němé éry až do současnosti velké divácké oblibě, i když umělecky již mnohdy nedosahují kvalit prvotních děl. -- ISBN 978-1-84457-651-7 (brož.)

HERZOG, Werner

O chůzi v ledu : Mnichov - Paříž / Werner Herzog ; [z německého originálu ... přeložila Jana Vymazalová ; předmluvu napsal Andreas Ströhl]. -- 1. vyd. -- Praha : Kalich, 2015. -- 93 s. -- Poznámky v textu - Deníkové zápisky z pěšího putování německého režiséra Wernera Herzoga, který v listopadu 1974 podnikl pochod z Mnichova do Paříže za nemocnou filmovou historičkou Lotte Eisnerovou, aby ji svým činem zachránil život. Chůze se pro něj stala existenciální zkušeností, v níž vnější a vnitřní krajiny splývají. - Název originálu: *Vom Gehen im Eis* : München - Paris / Herzog, Werner, 1942-. -- München : Carl Hanser Verlag, 2012. -- ISBN 978-80-7017-227-8 (brož.)

HOFFMANN, Hilmar

„Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“ : Propaganda im NS-Film / Hilmar Hoffmann. -- Orig.-Ausg. --

Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. -- 255 s., [12] s. obr. příl. : il., faksim., noty. -- Předmluva, poznámky v textu, výňatky, citáty, o autorovi - Bibliografie na s. 231-245 - Monografická studie zkoumá různé prvky, vizuální a verbální, centrálně plánované nacistické propagandy ve filmovém průmyslu Třetí říše v jejích mnoha projevech, v týdenících, v dokumentárních a hraných filmech. -- ISBN 3-596-24404-8 (brož.)

HORTON, Andrew

The zero hour : glasnost and Soviet cinema in transition / Andrew Horton and Michael Brashinsky. -- Princeton : Princeton University Press, 1992. -- xiv, 287 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, citáty, filmografie, seznam vyobrazení, o autorech - Bibliografie na s. 263-275, rejstřík - Knižní studie amerického filmového pedagoga a ruského filmového kritika analyticky zkoumá na základě rozborů široké škály hraných a dokumentárních filmů estetické a politické tendence a aspekty sovětské filmové tvorby v období tzv. perestrojky (glasnosti) a sleduje, jak na její výzvy sovětská filmaři ve svých dílech výzvy reagovali. -- ISBN 0-691-01920-7 (brož.)

JONAS

Jonas Mekas : -pokračuji v cestě- záblesky minulosti kolem- : -as i am moving ahead- glimpses of the past linger- / [editor Jaroslav Anděl]. -- Praha : DOX PRAGUE, 2013. -- 80 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Souběžný anglický text - Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, filmografie J. Mekase - Katalog ke stejnojmenné výstavě amerického avantgardního filmaře a literáta Jonase Mekase, která se konala v pražském Centru současného umění Dox (24. 1.-22. 4. 2013), přibližuje v textech kunsthistoriků a myšlenkách samotného Mekase a v bohaté obrazové dokumentaci tvorbu tohoto originálního umělce litevského původu. -- ISBN 978-80-87446-20-1 (brož.)

JUNGMANNOVÁ, Lenka

Příběhy obyčejných šílenství : „nová vlna“ české dramatiky po roce 1989 / Lenka Jungmannová. -- Vyd. 1. -- Praha : Filip Tomáš - nakladatelství Akropolis, 2014. -- 243 s. -- Úvod, poznámky v textu, anglické resumé - Bibliografie na s. 215-224, rejstřík jmenný - Monografie zkoumá polistopadovou „novou vlnu“ původní české dramatiky na pozadí celoevropského hnutí, všimá si jejích zdrojů (britské, německé aj. dramatiky) a uměleckých vlivů (literatura, film, televize), sleduje její prezentaci v médiích (odborných i kulturních časopisech, rozhlasu, popř. v televizi a na internetu), referuje o událostech, které tvorbu či uvádění těchto her provázely, i o aktivitách, které sloužily k jejich propagaci (ceny, přehlídky aj.). Autorka se také snaží definovat jednotlivé tendence, žánry či typy her této dramatiky;

především se zabývá současnou groteskou. V přehledovém závěru první části knihy pak představuje české dramatiky nejmladších dvou generací. Druhá část práce sestává z šesti esejů, které interpretují dílo nejvýznamnějších autorů „nové vlny“: Lenky Lagronové, Davida Drábka, Jiřího Pokorného, Ivy Klestilové (Volánkové), Petra Zelenky a Petra Kolečka. Součástí knihy jsou historiografické odkazy na inscenace her „nové vlny“. -- ISBN 978-80-7470-087-3 (váz.)

KARASEK, Hellmuth

Billy Wilder : eine Nahaufnahme / von Hellmuth Karasek. -- 2. Aufl. -- Hamburg : Hoffmann und Campe, 1992. -- 541 s., [24] s. obr. příl. : il., portréty. -- Citáty, výňatky, filmografie B. Wildera, o autorovi - Rejstřík jmenný a názvový - Obsáhlá knižní biografie amerického filmového režiséra Billyho Wildera (1906-2002). -- ISBN 3-455-08453-2 (váz.)

KLAUS, Ulrich J.

Deutsche Tonfilme : Filmlexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Tonfilme nach ihren deutschen Uraufführungen / Ulrich J. Klaus. -- Orig.-Ausg. -- Berlin ; Berchtesgaden : Klaus-Archiv, 1988-2004. -- 14 sv. -- Předmluva, vysvětlivky - V každém svazku samostatná bibliografie a rejstřík jmenný a názvový - Obsahuje: 1. Jahrgang 1929/1930. 284 s. - 2. Jahrgang 1931. 442 s. - 3. Jahrgang 1932. 395 s. - 4. Jahrgang 1933. 308 s. - 5. Jahrgang 1934. 348 s. - 6. Jahrgang 1935. 308 s. - 7. Jahrgang 1936. 327 s. - 8. Jahrgang 1937. 300 s. - 9. Jahrgang 1938. 324 s. - 10. Jahrgang 1939. 291 s. - 11. Jahrgang 1940/41. 391 s. - 12. Jahrgang 1942/43. 333 s. - 13. Jahrgang 1944/45. 332 s. - 14. Ergänzungen 1929/30 - 1945. 463 s. - Čtrnáctisvazkový katalog německých a německojazyčných celovečerních zvukových filmů (1929-1945), řazených chronologicky podle německých premiér. Každý titul obsahuje podrobné údaje o tvůrcích (filmový štáb v hlavních profesích a herecké obsazení včetně rolí) a obsahu, faktografické informace o produkčních, technických, schvalovacích a distribučních záležitostech. Každý svazek doplňují samostatné rejstříky zmiňovaných osobností, korporací, hudebních skladeb a filmů. -- ISBN 3-927352-00-4 (1 : váz.). -- ISBN 3-927352-01-2 (2 : váz.). -- ISBN 3-927352-02-0 (3 : váz.). -- ISBN 3-927352-03-9 (4 : váz.). -- ISBN 3-927352-04-7 (5 : váz.). -- ISBN 3-927352-05-5 (6 : váz.). -- ISBN 3-927352-06-3 (7 : váz.). -- ISBN 3-927352-07-1 (8 : váz.). -- ISBN 3-927352-08-X (9 : váz.). -- ISBN 3-927352-09-8 (10 : váz.). -- ISBN 3-927352-10-1 (11 : váz.). -- ISBN 3-927352-11-X (12 : váz.). -- ISBN 3-927352-12-8 (13 : váz.). -- ISBN 3-927352-13-6 (14 : váz.)

KLUGE, Alexander

Gelegenheitsarbeit einer Sklavin : zur realistischen Methode / Alexander Kluge. -- 1. Aufl. -- Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1975. -- 250 s. -- (Edition Suhrkamp ; 733). -- Úvod, poznámky v textu - Knižní soubor scénaristických skic a literárního scénáře ke třem hraným filmům německého režiséra Alexandra Klugeho, který z nich realizoval pouze jeden pod názvem Příležitostná práce otrokyně (1973). Tyto texty doplňují režisérovy komentáře a úvahy o realistické metodě. -- ISBN 3-518-00733-5 (brož.)

LEISER, Erwin

Auf der Suche nach Wirklichkeit : meine Filme 1960 - 1996 / Erwin Leiser. -- 1. Aufl. -- Konstanz : UVK Medien, 1996. -- 247 s. : il., portréty. -- (Close up ; Bd. 7). -- Předmluva, filmografie E. Leisera, o autorovi - Bibliografie na s. 245-246, rejstřík jmenný a názvový - Kniha vzpomínek německého dokumentaristy Erwina Leisera (1923-1996), který natočil kolem 50 snímků, jejichž témata se nezaměřovala pouze na politickou a sociální problematiku, ale zahrnovala i portréty umělců a jazzovou hudbu. -- ISBN 3-89669-208-9 (brož.)

LEWANDOWSKI, Rainer

Die Filme von Alexander Kluge / Rainer Lewandowski. -- Hildesheim ; New York : Olms Presse, 1980. -- 359 s. : il., portréty. -- Předmluva, výňatky - Bibliografie na s. 351-359 - Profilová monografie se v obsáhlejších heslech zabývá 9 celovečerními hranými filmy (až po kolektivní film Der Kandidat z roku 1980) a ve stručnějším přehledu krátkými filmy německého režiséra Alexandra Klugeho, s nímž autor připravil úvodní rozhovor. Kromě bohaté fotografické dokumentace jsou u každého díla uvedeny faktografické filmografické údaje včetně cen, podrobný obsah (občas doplněný výňatky ze scénáře), kritický komentář a bibliografie. -- ISBN 3-487-08209-8 (brož.)

LEWANDOWSKI, Rainer

Die Filme von Volker Schlöndorff / Rainer Lewandowski. -- Hildesheim ; New York : Olms Presse, 1981. -- 293 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod, výňatky - Bibliografie na s. 288-293 - Profilová monografie se v obsáhlejších heslech zabývá 15 celovečerními hranými filmy (až po film Die Fälschung z roku 1981) německého režiséra Volkera Schlöndorffa, s nímž autor připravil úvodní rozhovor. Kromě bohaté fotografické dokumentace jsou u každého díla uvedeny faktografické filmografické údaje včetně cen, podrobný obsah (občas doplněný výňatky ze scénáře), kritický komentář a bibliografie. -- ISBN 3-487-08232-2 (brož.)

LUDIN, Malte

Wolfgang Staudte / dargestellt von Malte Ludin. -- Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1996. -- 157 s. : il., portréty, faksim. -- (rowohlts monographien ; 398). -- Úvod, poznámky na s. 121-131, výňatky, filmografie W. Staudteho, o autorovi - Bibliografie na s. 152-154, rejstřík jmenný a názvový - Knižní analytický portrét německého filmaře Wolfganga Staudteho (1906-1984) doplněný podrobnou bibliografií, filmografií a výňatky názorů a svědectví jeho spoluputníků či mladších tvůrců. -- ISBN 3-499-50398-0 (brož.)

MAKING

Making media work : cultures of management in the entertainment industries / edited by Derek Johnson, Derek Kompare, and Avi Santo. -- New York ; London : New York University Press, 2014. -- vi, 330 s. : il. -- (Critical cultural communication). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, o autorech a editorech - Bibliografie na s. 295-317, rejstřík - Kolektivní monografie se pokouší o hlubší a více odstíněné pochopení managementu v zábavním průmyslu. Šestnáct britských a amerických teoretiků sleduje měnící se roli managementu jak z hlediska historického tak i současné doby v rámci USA a mezinárodního kontextu, a napříč celou řadou mediálních forem, od filmu a televize k videohram a sociálním médiím. -- ISBN 978-0-8147-6099-4 (brož.)

MITTELL, Jason

Complex TV : the poetics of contemporary television storytelling / Jason Mittell. -- New York ; London : New York University Press, 2015. -- x, 390 s. -- Úvod, poznámky na s. 355-379, o autorovi - Rejstřík - Knižní studie nabízí podrobnou analýzu poetiky televizního příběhu americké provenience a zaměřuje se hlavně na to, jak se způsoby a formy vyprávění v posledních letech změnily a jak diváci tyto inovace a transformace vnímají. -- ISBN 978-0-8147-6960-7 (brož.)

MODOTTI, Tina

Mezi uměním a revolucí / Tina Modotti ; vybrala a přeložila Hana Bortlová-Vondráková. -- V Praze : Labyrint, 2015. -- 205 s. : il., portréty, faksim. -- (Karawana ; 9. sv.). -- Přeloženo z angličtiny, italštiny a španělštiny - Poznámky v textu, chronologický přehled, doslov, ediční poznámka, o autorce - Bibliografie - Unikátní výběr z anglicky, španělsky a italsky psané korespondence fotografky, herečky a politické aktivistky italského původu Tiny Modotti (1896-1942) doplněný autorčinými fotografiemi vykresluje dramatický obraz neklidného a vášnivého života této politické a umělecké revolučnický. -- ISBN 978-80-87260-67-8 (váz.)

NETENJAKOB, Egon

Eberhard Fechner : Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film / Egon Netenjakob. -- Berlin : Quadriga, 1989. -- 243 s., xvi s. obr. příl. : il., portréty. -- Předmluva, výňatky, poznámky v textu, filmografie E. Fechnera, o autorovi - Rejstřík jmenný - Knižní biografie německého režiséra televizních a dokumentárních filmů Eberharda Fechnera (1926-1992). -- ISBN 3-88679-181-5 (váz.)

NEW

New documentary ecologies : emerging platforms, practices and discourses / edited by Kate Nash, Craig Hight and Catherine Summerhayes. -- 1st publ. -- Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014. -- xii, 254 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorech a editorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie nabízí v esejích patnácti teoretiků filmových a mediálních studií jedinečnou kolekci hledisek na přetrvávání dokumentu jako zásadní a dynamické mediální formy v rámci digitálního světa. Kniha sleduje tuto formu prostřednictvím nových možností kreativních médií, nových platform distribuce a nových způsobů, jak působit na divákovu angažovanost. -- ISBN 978-1-137-31048-4 (váz.)

PETERSON, Jennifer Lynn

Education in the school of dreams : travelogues and early nonfiction film / Jennifer Lynn Peterson. -- Durham ; London : Duke University Press, 2013. -- xvii, 369 s., [8] s. barev. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Úvod, citáty, poznámky na s. 277-321, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 331-351, rejstřík - V prvních letech kinematografie tvořily cestopisné reportáže jádro rozmanitých filmových programů v komerčních biografech. Tyto krátké filmy, známé jako „scenics“, zachycovaly turistické destinace a exotické krajiny jinak nedostupné pro většinu diváků. Ale i přes popularitu a všudypřítomnost těchto snímků během počátku 20. století zůstaly filmovými historiky a kritiky dlouho přezírány. O nápravu se pokusila v této knize americká filmoložka, která prostřednictvím inovativních výkladů a hodnocení těchto cestopisných reportáží a dalších populárně naučných filmů promítaných ve Spojených státech mezi lety 1907 a 1915 nabízí nový pohled na estetické a reklamní dějiny raného filmu a poskytuje nový pohled na průsečíky americké kultury, imperialismu a modernosti v rané éře německého filmu. -- ISBN 978-0-8223-5453-6 (brož.)

PFLAUM, Hans Günther

Film in der Bundesrepublik Deutschland : der neue deutsche Film : von den Anfängen bis zur Gegenwart : mit einem Exkurs über das Kino der DDR : ein Handbuch / Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler ; [Hrsg. von Inter Nationes, Bonn]. -- Erweiterte Neu-

ausg. -- München ; Wien : Carl Hanser Verlag, 1992. -- 531 s. : il., portréty. -- Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 515-520, rejstřík - Nové, doplněné vydání historiografické a faktografické příručky o novém německém filmu, která v úvodní stati poskytuje souhrnný přehled o západoněmecké a částečně i východoněmecké kinematografii od počátku 60. let až do prvních let sjednoceného Německa. Dále zahrnuje abecedně řazený věcný slovník s hesly z oblasti německé filmové politiky (institute, festivaly, školy aj.). Závěrečný oddíl knihy ve formě slovníku obsahuje 100 hesel tvořených jmény německých režisérů a dalších filmových osobností. -- ISBN 3-446-17471-0 (brož.)

PRAUNHEIM, Rosa von

50 Jahre pervers : die sentimentalen Memoiren des Rosa von Praunheim / Rosa von Praunheim. -- Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1993. -- 394 s. : il., portréty. -- Filmografie R. von Praunheima, o autorovi - Knižní memoáry německého filmaře a veřejného průkopníka politického gay a lesbického hnutí ve Spolkové republice Německo. Autor své vzpomínky kombinuje s korespondencí a úryvky ze svých deníkových záznamů. -- ISBN 3-462-02252-0 (váz.)

PRICE, Steven

A history of the screenplay / Steven Price. -- 1st publ. -- Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2013. -- vii, 278 s. -- Úvod, poznámky na s. 239-259, o autorovi - Bibliografie na s. 260-270, rejstřík - Knižní studie se pokouší inovativním přístupem o komplexní kritický nástin historického vývoje scenáristiky v mezinárodním kontextu. -- ISBN 978-0-230-29181-2 (brož.)

REGIE:

Regie: Frank Beyer / herausgegeben von Ralf Schenk im Filmmuseum Potsdam. -- 1. Aufl. -- Berlin : Edition Hentrich, 1995. -- 319 s. : il., portréty, faksim. -- Kolektivní monografie věnovaná umělecké tvorbě německého filmaře Franka Beyera (1932-2006) je sestavena z obsáhlého profilového rozhovoru s režisérem, jeho korespondence, analytických rozborů jeho jednotlivých celovečerních filmů a podrobné filmografie s dobovými kritickými ohlasy. -- ISBN 3-89468-156-X (brož.)

ROSENBAUM, Jonathan

Goodbye cinema, hello cinephilia : film culture in transition / Jonathan Rosenbaum. -- Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2010. -- xvi, 391 s. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorovi - Rejstřík - Knižní výbor filmových statí a esejů váženého amerického filmového kritika, který přes čtyři dekády publikuje své pronikavé analýzy, interpretace a komentáře o filmařích a jejich dílech z celého světa v odborných filmových a kulturních periodikách (Trafic, Village Voice,

Sight and Sound, Film Quarterly, Film Comment, Chicago Reader), sbornících, katalogů a DVD bookletů. -- ISBN 978-0-226-72665-6 (brož.)

ROTE

Der Rote Kakadu : das Buch zum Film / herausgegeben von Manuela Stehr ; [Drehbuch Michael Klier und Karin Åström]. -- Berlin : Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2006. -- 175 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Údaje převzaty z obálky a tiráže - Filmografie v textu - Knižní průvodce k filmu Hallo, soudruzi! (2006) režiséra Dominika Grafa, pojednávající o dění kolem hudebního mládežnického klubu v Drážďanech v 50. letech. Kniha obsahuje celý scénář filmu, texty o dobových kontextech jeho námětu, rozhovory s tvůrci a herci a jejich medailóny, podrobné filmografické údaje. Texty doprovází bohatá obrazová dokumentace. -- ISBN 3-89602-703-4 (brož.)

RUSINOVÁ, Zora

Súdružka moja vlasť : vizuálna kultúra obdobia stalinizmu na Slovensku / Zora Rusinová. -- Trnava : Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave ; Kraków : Towarzystwo Słowaków w Polsce, 2015. -- 691 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, zkratky, anglické resumé, o autorce - Bibliografie na s. 684-691 - Publikace přináší mnohé dosud nepublikované vizuální materiály a analýzy témat, která v letech 1948-1956 v bývalém Československu cirkulovaly ve veřejném prostoru každodenního života. Soustřeďuje se na významová poselství dokumentární fotografie, filmu, výtvarného umění, reklamy, módy, politické karikatury, humoru, satiry a názorné agitace, které jsou čtené optikou dobových textů a na ni vázané textové faktografie, komentované z pohledu současnosti a demonstrovány na vybraném obrazovém materiálu. Cílem práce je uchopit provázání souvislosti mezi nástroji a mechanismy politické moci a sférou vizuální obraznosti prostřednictvím reflexe jevů a událostí, které se těšily permanentnímu zájmu režimu a vydobýly si tak i poměrně širokou frekventovanost v dobových masmédiích. -- ISBN 978-83-7490-542-8 (váz.)

SEAMON, John

Memory and movies : what films can teach us about memory / John Seamon. -- Cambridge ; London : The MIT Press, 2015. -- 262 s. -- Předmluva, poznámky na s. 223-254, o autorovi - Rejstřík - Kniha předního amerického psychologa zkoumá využívání populárních filmů jako způsob, jak učit o fungování paměti. -- ISBN 978-0-262-02971-1 (váz.)

SCHOBBER, Anna

The cinema makers : public life and the exhibition of difference in South-Eastern and Central Europe since the

1960s / Anna Schober. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2013. -- ix, 241 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 229-241 - Kniha zkoumá, jak se filmoví diváci ve městech jihovýchodní a střední Evropy stali mimo jiné filmaři prostřednictvím takových zkušeností a činností, jako pravidelné návštěvy kina, pořádání filmových „akcí“, psaní o filmu a amatérská filmová tvorba. Čerpajíc z velkého množství rozhovorů s filmovými aktivisty v Německu, Rakousku a bývalé Jugoslávii, autorka porovnává aktivity a umělecké produkce, organizované ve městech jako je Vídeň, Kolín nad Rýnem, Mnichov, Berlín, Hamburk, Lublaň, Bělehrad, Novi Sad, Subotica, Záhřeb a Sarajevo. Výsledná studie osvětluje rozdíly a podobnosti ve vývoji politické kultury - a filmové role v tomto vývoji - v evropských zemích s pluralitní demokracií či s tradicí vlády jedné socialistické strany socialistické. -- ISBN 978-1-84150-515-2 (brož.)

SOPHIE

Sophie Scholl - die letzten Tage : [das Buch zum Film] / mit Beiträgen von Fred Breinersdorfer (Hg.) ... [et al.]. -- 4. Aufl. -- Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2005. -- 476 s., [8] s. barev. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Arte-Edition ; 16609). -- Další autoři textů: Ulrich Chaussy, Marc Rothemund, Gerd R. Ueberschär - Předmluva, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 471-476 - Kniha ke stejnojmennému německému filmu z roku 2005 o antifašistické studentské odbojové skupině Die weiße Rose (Bílá růže) obsahuje kompletní filmový scénář, dramaturgické úvahy a řadu textů a archivních materiálů objasňujících a dokumentujících pozadí a historické kontexty činnosti a tragického osudu skupiny (mj. profily jednotlivých členů skupiny, poprvé publikované výsledkové protokoly gestapa o Sophii Schollové a dalších členech). -- ISBN 3-596-16609-8 (brož.)

STAUDTE

Staudte / Egon Nertenjakob u. a. ; herausgegeben von Eva Orbanz und Hans Helmut Prinzler ; mit einem Nachwort von Heinz Ungureit. -- Berlin : Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1991. -- 317 s. : il., portréty, faksim. -- (Edition Filme ; 6). -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie W. Staudteho - Bibliografie na s. 297-312, rejstřík - Profilová kolektivní monografie popisuje a analyzuje uměleckou tvorbu německého režiséra Wolfganga Staudteho (1906-1984). Publikace obsahuje esej Egona Nertenjakoba, rozhovor se Staudtem, režisérovy texty, dobové kritiky ke všem jeho filmům, životopisné kalendárium, kompletní filmografii a bibliografii. -- ISBN 3-89166-096-0 (brož.)

STERNBERG, Josef von

Das Blau des Engels : eine Autobiographie / Josef von Sternberg ; Deutsch von Manfred Ohl. -- München ; Paris ; London : Schirmer-Mosel, 1991. -- 437 s. : il., portréty, faksim. -- Autorka úvodu Marlene Dietrich - Citáty, poznámky v textu, kalendárium a filmografie J. von Sternberga - Obsáhlé memoáry německo-amerického filmaře Josefa von Sternberga (1894-1969) s kompletní filmografií a bohatou a kvalitně reprodukovanou fotodokumentací. - Název originálu: Fun in Chinese laundry / Sternberg, Josef von, 1894-1969. -- New York : The Macmillan company, 1965. -- 348 s., [16] s. na obr. příl. : il. -- ISBN 3-88814-301-2 (váz.)

STRUGGLE

The struggle for form : perspectives on Polish avant-garde film 1916-1989 / edited by Kamila Kuc & Michael O'Pray. -- London ; New York : Wallflower Press, 2014. -- ix, 182 s. : il., faksim. -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, filmografie, o autorech a editorech - Bibliografie na s. 163-174, rejstřík jmenný - První komplexní kolektivní monografie v anglickém jazyce o polském avantgardním filmu od jeho počátků v prvních desetiletích minulého století až do pádu komunismu v roce 1989. Prostřednictvím osmi podrobných případových studií polských a anglických filmologů kniha zkoumá různé formy, experimentální postupy, témata, umělecké směry a tendence, které formovaly polskou avantgardní kinematografii v oblasti filmu hraného (Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Andrzej Żuławski), animovaného (Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Andrzej Pawlowski, Zbigniew Rybczynski) a dokumentárního (Natalia Brzozowska, Kazimierz Karabasz, Wojciech Wiszniewski). -- ISBN 978-0-231-16983-7 (brož.)

SYBERBERG, Hans Jürgen

Hitler, ein Film aus Deutschland / Hans-Jürgen Syberberg. -- Erstaussage. -- Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1978. -- 315 s. : il. -- (Das neue Buch ; 108). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, slovníček citovaných osobností a pojmů - Knižní verze scénáře německého filmového experimentálního eposu Hitler, film z Německa (1977), ve kterém se režisér Hans-Jürgen Syberberg pokouší přiblížit skrz postavu Adolfa Hitlera iracionální vrstvy německé národní povahy. Vlastnímu scénáři předchází sedm režisérových esejů, které se tematicky váží k tomu filmu. -- ISBN 3-499-25108-6 (brož.)

ŠVÁBENICKÝ, Jan

Aldo Lado & Ernesto Gastaldi : due cineasti, due interviste : esperienze di cinema italiano raccontate da due protagonisti / Jan Švábenický ; con le testimonianze di Pino Donaggio e Sergio Martino. -- 1e ed. -- Piombino

: Edizioni Il Foglio, 2014. -- 151 s., [12] s. obr. příl. : il., portréty. -- (Cinema). -- Poznámky v textu, filmografie A. Lado a E. Gastaldiho, o autorovi - Bibliografie na s. 143-144 - Knižní rozhovory s dvěma italskými filmaři: režisérem a scenáristou Aldo Ladem (nar. 1934) a scenáristou, režisérem, spisovatelem a dramatikem Ernestem Gastaldim (nar. 1934). S prvním tvůrcem hovořil český autor v červenci 2011 v Praze a s druhým si dopisoval po internetu od května 2009. -- ISBN 978-88-7606-528-6 (brož.)

TEPPERMAN, Charles

Amateur cinema : the rise of North American movie-making, 1923-1960 / Charles Tepperman. -- Oakland : The University of California Press, 2015. -- xii, 364 b. s. : il., faksim. -- Úvod, seznam vyobrazení, citáty, poznámky na s. 293-3378, o autorovi - Bibliografie na s. 339-347, rejstřík - Monografie kanadského filmového historika zkoumá význam „amatéra“ v dějinách severoamerického filmu a moderní vizuální kultury v letech 1923-1960. Autor sleduje kontexty „pokročilé“ amatérské kinematografie a formuluje široké estetické a stylistické tendence amatérských filmů. -- ISBN 978-0-520-27986-5 (brož.)

TÖTEBERG, Michael

Fritz Lang / mit Selbstzeugnisse und Bilddokumenten dargestellt von Michael Tötenberg. -- Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989. -- 155 s. : il., portréty, faksim. -- (rowohlt's monographien ; 339). -- Poznámky na s. 132-138, výňatky, filmografie F. Langa, o autorovi - Bibliografie na s. 149-153, rejstřík - Knižní analytický portrét německého filmaře Fritze Langa (1890-1976) doplněný podrobnou bibliografií, filmografií a výňatky názorů a svědectví jeho soupeřníků či mladších tvůrců. -- ISBN 3-499-50339-5 (brož.)

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena

Časosběrný dokumentární film / Helena Třeštková, František Třeštík. -- Vyd. 1. -- Praha : NAMU, 2015. -- 176 s. -- Název z obálky - Vydavatel: Akademie múzických umění v Praze - Poznámky v textu - Kniha představuje tvůrčí metodu respektované české dokumentaristky Heleny Třeštkové — východiska, fáze přípravy a realizaci časosběrných dokumentů. Shrnuje její mnohaleté zkušenosti s natáčením dokumentárních filmů v dlouhém časovém úseku. Popisuje, jak se metoda časosběrného natáčení, které se věnuje nejdéle a nejsoustavněji nejen v České republice, ale i v kontextu světové kinematografie, vyvíjela a jaká úskalí museli tvůrci v průběhu let zdolávat. Součástí knihy jsou dva komentované scénáře realizovaných filmů René (2008) a Soukromý vesmír (2011). -- ISBN 978-80-7331-355-5 (brož.)

VÖLKER, Klaus

Bernhard Minetti - „Meine Existenz ist mein Theaterleben“ : eine Bilddiographie : [begleitet die Ausstellung „Bernhard Minetti“ der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Kooperation mit der Stiftung Brandenburger Tor im Liebermann-Haus, vom 16.1. bis 13. 3. 2005] / von Klaus Völker. -- Berlin : Propyläen, 2004. -- 288 s. : il., portréty, faksim. -- Výňatky, citáty, teatrografie B. Minettiho, o autorovi - Obrazová biografie významného německého herce Bernarda Minettiho (1905-1998) s bohatou a kvalitně vytištěnou fotografickou dokumentací a kompletním faktografickým přehledem všech inscenací, v nichž hrál. -- ISBN 3-549-07215-5 (váz.)

WITTE, Karsten

Lachende Erben, Toller Tag : Filmkomödie im Dritten Reich / Karsten Witte. -- Berlin : Vorwerk 8, 1995. -- 276 s. -- Autor předmluvy: Alexander Kluge - Poznámky na s. 264-275 - Fundovaná a podrobná analýza zábavního filmu jako politického nástroje nacistické propagandy a její mediální politiky. Studie o filmové komedii ve Třetí říši zkoumá jemnou manipulaci kolektivních tužeb prostřednictvím populárních žánrů. -- ISBN 3-930916-03-7 (váz.)

WOLF, Sylvia

Das Münchner Film- und Kino-Buch : [die Biographie der Filmstadt München : eine einmalige filmgeschichtliche Dokumentation] / Sylvia Wolf, Ulrich Kurovski ; herausgegeben von Eberhard Hauff. -- Ebersberg : Edition Achteinhalb Lothar Just, 1988. -- 303 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, - Bibliografie na s. 292-294, rejstřík názvový a jmenný - Obrazová kronika dějin filmu v Mnichově mapuje a dokumentuje prostřednictvím 800 fotografií a doprovodného textu historii kinematografického života a průmyslu v bavorské metropoli po jednotlivých letech od roku 1896 do roku 1987. Na dobových archivních a propagačních materiálech jsou zachyceni filmaři, herci, herečky, hvězdy, atmosféra natáčení, práce a návštěvy ve filmových ateliérech, architektura a interiéry kinopaláců, významné kulturní a společenské události spojené s filmem, festivaly, slavnostní premiéry a různé přehlídky, filmové školy, reprodukce plakátů a článků. -- ISBN 3-923979-11-8 (váz.)

ZDEŇKOVÁ, Marie

Helena Anýžová / Marie Zdeňková ; [překlad do angličtiny Robin Cassling, Andrea Svobodová]. -- 1. vyd. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2015. -- 159 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- (Osobnosti české scénografie ; sv. 4.). -- Souběžný anglický text - Chronologie, teatrografie, filmografie a výstavy H. Anýžové, soupis vyobrazení - Bibliografie na s. 159 - Monografie

kostýmní výtvarnice a příležitostné herečky Heleny Anýžové (1936-2015) mapuje její tvorbu pro divadlo od začátků v šedesátých letech po rok 2015, kdy se navždy uzavřela. Publikace v českém a anglickém jazyce obsahuje stručný umělecký životopis umělkyně, studii sledující její tvůrčí dráhu, představující nejvýznamnější inscenace, na nichž se podílela a dotýkající se i její práce pro film (kostýmní návrhy i herecká účast). Základem publikace je však obrazový materiál: výtvarně kvalitní návrhy, fotografie z inscenací a filmů, rovněž fotografie z osobního života. -- ISBN 978-80-7008-357-4 (brož.)

ZEMANOVÁ, Ludmila

Karel Zeman a jeho kouzelný svět / Ludmila Zemanová, Linda Zeman Spaleny. -- 1. vyd. -- Brno : CPress, 2015. -- 261 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Doslov, výňatky, filmografie K. Zemana - Výpravná monografie o českém filmaři světového renomé Karlu Zemanovi (1910-1989) z pera jeho dcery a vnučky, přibližuje jeho obsáhlou a ve světě oceňovanou tvorbu. Kniha vypráví umělcův životní příběh od jeho dětství, představuje jeho díla, inspirační zdroje, techniky a metody a jednotlivé fáze tvorby filmů i ohlasy, které díla vyvolala doma i v zahraničí. Čtenářům může pomoci poznat triky, které ve svých filmech Karel Zeman užíval, způsoby animace i jejich kombinování. Umožňuje nahlédnout do jeho technických scénářů a skic, jež stály na počátku každého filmu. Unikátní je i svým množstvím nashromážděného obrazového materiálu, který čerpá ze soukromého archivu a přináší i dosud nepublikované ilustrace a fotografie. -- ISBN 978-80-264-0941-0 (váz.)

ZGLINICKI, Friedrich von

Der Weg des Films : Textband / Friedrich von Zglinicki. -- Hildesheim, New York : Olms Presse, 1979. -- xv, 677 s. : il., faksim. -- Autor úvodu Hans Vogt - Předmluva, výňatky, poznámky na s. 644-657 - Rejstřík jmenný - Textový díl dvousvazkových dějin světové kinematografie od její prehistorie až do počátku zvukové éry. -- ISBN 3-487-08167-9 (váz.)

ZWEITE

Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg : DEFA 1946-92 / herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam ; Ralf Schenk (Red.) ; mit Beiträgen von Christiane Mückenberger ... [et al.]. -- 2. Aufl. -- Berlin : Henschel Verlag, 1994. -- 559 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Souhrnné a bohatě ilustrované dějiny východoněmeckého filmového studia hraného filmu DEFA, které jako státní monopolní firma působila po 2. světové válce v Babelsbergu. Kniha sleduje v textech osmi východoněmeckých filmových vědců jednotlivé etapy rozvoje města a studia, jeho strukturu, důležité osob-

nosti, klíčové události a tendence, odrážející i spoluformující režimní kulturní politiku. Druhá část knihy přináší kompletní přehled všech celovečerních hraných filmů vyrobených v DEFA. Přitom každý titul obsahuje podrobné produkční, technické, tvůrčí, distribuční, obsahové a bibliografické údaje. -- ISBN 3-89487-175-X (váz.)

ŽITNÝ, Radek

Drastický komik Ferenc Futurista / Radek Žitný, Jaromír Farník ; [předmluva Vladimír Just]. -- 1. vyd. -- Praha : XYZ, 2015. -- 235 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty, faksim., noty. -- Úvod, poznámky v textu, diskografie, teatrografie a filmografie F. Futuristy, o autorech - Bibliografie na s. 185-186, rejstřík jmenný - Knižní biografický a umělecký portrét českého herce, zpěváka, režiséra, textaře a výtvarníka Ference Futuristy, vlastním jménem František Fiala (1891-1947). Na základě mnoha unikátních dobových materiálů z archívních i soukromých sbírek předkládají autoři mozaiku Futuristových začátků, úspěchů i pádů; nezapomínají na rodinné vztahy a dotýkají se i nepříjemných skutečností z doby nacistické okupace. -- ISBN 978-80-7505-252-0 (váz.)

Připravil Miloš Fikejz.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Amatérský film v zemích východního bloku

(uzávěrka: 31. prosince 2015)

V roce 2004 se amatérský a rodinný film ve čtvrtletníku *Illuminace* objevil coby hlavní téma třetího čísla, kde byl představen z různých perspektiv, bez omezení konkrétním časovým obdobím. Pražská konference Inedits, konaná o deset let později, na podzim roku 2014, se stala vhodným impulzem opětovně zaměřit pozornost k historii filmování mimo soukolí profesionální výroby. Společná akce Národního filmového archivu a asociace Inedits: Amateur Films/Memory of Europe ovlivnila i volbu tématu připravovaného čísla, které by mělo obsáhnout tři hlavní oblasti neprofesionální kinematografie, jejichž základní obrysy před lety vymezil Roger Odin podle specifických podmínek „provozování“ filmařské praxe, tj. okolností produkce, distribuce a projekce:

- 1) rodinné filmy a obrazové osobní deníky — ve výsledku často několikahodinové kolekce po částech promítané příbuzným resp. přátelům;
- 2) amatérské filmy – koncepční díla natočená a uváděná v systému organizovaného amatérského hnutí (v klubech, na celostátních či mezinárodních soutěžích);
- 3) nezávislé filmy – autorská díla tvůrců, kteří se vymezují nejen vůči profesionální průmyslové produkci, ale také vůči organizované amatérské kinematografii, včetně způsobu šíření a prezentace filmů.

Nejedná se o oblasti se striktně vymezenými hranicemi, ale právě naopak o prostory, které se často vzájemně dotýkají nebo v různé míře prolínají, a to i z důvodu, že představují dílčí fáze postupného vývoje tvorby samotného amatérského filmaře, jenž směřuje od počátečního zaznamenávání rodinných událostí až k cílevědomé autorské práci. Kromě hledání protikladů či paralel mezi amatérskou činností a profesionální výrobou po stránce obsahové, estetické a produkční je tak možné se v příspěvcích zaměřit právě na srovnání mezi jednotlivými výše zmíněnými kategoriemi.

Různě orientovaný analytický přístup u konkrétních rodinných a deníkových kolekcí z období studené války bychom rádi rozšířili také o reflexi opětovného využití tohoto vysoce specifického obrazového materiálu v novějších dílech profesionálních tvůrců. S přenesením původně privátních obrazů do veřejného prostoru tento druh vizuálního materiálu ztrácí jednu ze svých základních charakteristik, ale na druhé straně se dostává do širšího povědomí profesionálů a divácké obce. Ve státech bývalého východního bloku k tomu dochází až po kolapsu komunistického systému na konci 80. let, hlavně prostřednictvím realizovaných televizních projektů, například *Soukromé století* (Česká televize), *Konzervy času* (Slovenská televízia). Amatérská organizovaná kinematografie nabízí příležitost ke zmapování celého systému fungování a organizační struktury, se zásadními proměnami vyvolanými společensko-politickými událostmi, včetně těch nejdrastičtějších dějinných zlomů z let 1948 a 1968. Popis situace v Československu v různých obdobích lze rozšířit jejím zasazením do kontextu mezinárodní spolupráce na úrovni jednotlivých filmařů, klubů či státních svazů, ať už v rámci socialistických zemí nebo na platformě mezinárodní organizace UNICA. Samostatnou a obsáhlou kapitolu z historie amatérské kinematografie představuje fenomén soutěží a vývoj technického zázemí, kterým amatéři disponovali.

Poslední kategorie se chce zaměřit jak na filmaře resp. skupiny filmařů, kteří svoje autorská díla natáčeli paralelně se svým působením v úředně registrovaném klubu (Pavel Bárta

a Bártfilm), tak na osobnosti, jejichž tvorba vznikala a byla promítána v prostředí dobového undergroundu, bez kontaktu s oficiálními strukturami — Lubomír Drožd' (Čaroděj Oz), Pavel Veselý (Pablo De Sax), Tomáš Mazal a další.

Některá z možných témat ke zpracování:

Rodinný film jako odraz sociálního statusu a kulturního zázemí

Privátní film a filmový experiment

Recyklace rodinných a privátních deníkových obrazů, jejich přenesení do veřejného prostoru

Analýza filmových děl a filmařských osobností (případové studie)

Vliv státu a státních institucí na amatérskou kinematografii (finanční podpora, cenzura, systém vzdělávání — zapojení profesionálů)

Amatérské filmování v socialistických a kapitalistických státech

Mezinárodní kontakty a spolupráce amatérů na úrovni individuální, klubové a státní

Organizační struktura amatérského filmového hnutí v Československu

Historie technického zázemí amatérské filmové tvorby v zemích východního bloku

Počátky amatérského videa v Československu

Výběrová bibliografie:

Karel Kameník, *Úzký film od A – Zet*. Praha: Orbis 1953.

Jiří Řehořek, *Nová škola amatérského filmu*. Praha: Orbis 1970.

Le cinéma en amateur. *Communications*, 1999, č. 68.

Martin Čihák – Michal Bregant, Skutečnější než realita. Alternativy v českém filmu. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001.

Amatérský a rodinný film. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55).

Jaak Järvine, *Vzgljad v prošloe*. Tallinn: Vali Press 2005.

Maria Vinogradova, Amateur Cinema in the Soviet Union and the Leningrad of Film Amateurs in the 1970s-1980s. *KinoKultura*, 2010, č. 27. Online: <<http://www.kinokultura.com/2010/27-vinogradova.shtml>>.

Bill Nichols – Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press 2011.

Sonja Kmec – Viviane Thill (eds.), *Tourists & Nomads*. Marburg: Jonas Verlag 2012.

Současné české seriály

(uzávěrka 31. července 2016)

Původní seriálová produkce v posledních čtyřech letech hýbe domácí televizní scénou. Zvláště po nástupu generálního ředitele ČT Petra Dvořáka, který si její oživení vytyčil jako jeden z klíčových bodů svého programu, se stala ohniskem konkurenčního boje mezi soukromými stanicemi a televizí veřejné služby. V řadě případů sklízí nové vedení ČT nadšenou chválu komentátorů, dlouhodobě frustrovaných pověstnou zakonzervovaností Kavčích hor – dvojblok detektivky PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ a průkopnického sitcomu ČTVRTÁ HVĚZDA, vysílaných od počátku roku 2014, si dokonce vysloužil žurnalistické označení „velká pondělní televizní revoluce“.

První kanál České televize soutěží se soukromými konkurenty jejich vlastními zbraněmi: do čtyř, nebo dokonce pěti primetímů za týden, tedy stejně jako Nova a Prima, umísťuje původní seriály a série, přičemž většina z nich představuje veřejnoprávní verze tradičních seriálových žánrů (krimi, sitcom, soap opera). Na ČT 1 se stabilizují programová seriálová okna: pondělní kriminalistické (PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ, VRAŽDY V KRUHU), páteční rodinné (VYPRÁVĚJ, PRVNÍ REPUBLIKA, NEVIDITELNÍ) atd. Na vývoji nových veřejnoprávních seriálů se podílejí lidé, kteří za Dvořákem přišli z Novy (Jan Maxa, Radek Bajgar, Tomáš Feřtek, Jan Prušinovský ad.) a navázali na předchozí úspěšnou éru „nováckých“ seriálů (KRIMINÁLKA ANDĚL, COMEBACK, OKRESNÍ PŘEBOR).

Vztahy mezi soukromými a veřejnými zájmy dále komplikuje dynamicky rostoucí sektor nezávislých televizních producentů, kteří velkou část nových seriálů pro ČT vyrábějí, ať už formou zakázky, nebo koprodukce (k nejvýznamnějším hráčům patří firmy Dramedy, Logline, Bionaut, Offside Men a FilmBrigade). Někteří tito producenti experimentují se skupinovým psaním, charakteristickým pro dlouhohrající seriály typu Ulice, a ČT se nebrání ani adaptování osvědčených zahraničních vzorů (KANCL, DOKTOR MARTIN), metodě jinak typické pro soukromé televize.

Přibližně ve stejné době, kdy Dvořák ohlásil svůj program postavený na oživení původní dramatické tvorby, spustila svou seriálovou, respektive sériovou produkci místní pobočka nadnárodní korporace HBO Europe (TERAPIE, HOŘÍCÍ KEŘ, AŽ PO UŠI). Nejnovějším trendem jsou seriály internetové, z nichž největší pozornosti se těší KANCELÁŘ BLANÍK z produkce Stream.cz. Není divu, že růst prestiže seriálové tvorby do televize přivedl — po vzoru angloamerické *quality television* — renomované filmové tvůrce, a to nejen mainstreamového typu (Jan Hřebejk, Petr Jarchovský), ale i vyloženě artového zaměření (Marek Najbrt, Robert Sedláček, Bohdan Sláma, Petr Zelenka, Radim Špaček). Otázkou do budoucna zůstává, jak seriálová zkušenost ovlivní jejich tvorbu pro kina.

Tyto a další související trendy badatelům otevírají neobyčejně zajímavé pole pro výzkum proměn domácí seriálové produkce, její návaznosti na film, na českou seriálovou tradici a na mezinárodní vývoj. Jestliže se česká mediální studia dosud věnovala primárně recepci seriálů, připravované číslo *Illuminace* se zaměří na jejich produkci a programování. Naše redakce uvítá příspěvky pohlízející na seriály z níže uvedených perspektiv, ale bude otevřená i jiným tématům:

- Veřejnoprávně-institucionální: rozhodování o výběru námětu, tvůrců a koproducenta, schvalování, producerské a dramaturgické vedení, hodnotové rámce klíčových aktérů.

- Byznysově-producentské: strategie nezávislých producentů pracujících na zakázkách a ko-produkcích s ČT, místo seriálové tvorby v jejich portfoliu, stabilní týmové skupiny a osobní vazby s tvůrci.
- Esteticko-tvůrčí: tvůrčí metody ve vývoji a realizaci, autorské a skupinové psaní, proměny technik natáčení, výsledný seriál jako index produkčního procesu.
- Programově-tržní: strategie programového okna, návaznosti na předchozí produkty, konkurenční vymezování vůči produktům soukromých televizí, vliv sledovanosti na vnitřní hodnocení a další osudy seriálu.

2/2017

Současný český audiovizuální průmysl

(uzávěrka 28. února 2017)

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemných pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započetím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

NFA

Knihovna Národního filmového archivu

Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1
studovna v centru Prahy nad kinem Ponrepo v krásném prostředí historického Konviktu
s kavárnou

otevírací hodiny pro veřejnost

Út: 9.00–12.00, 13.00–17.00

Čt: 9.00–12.00, 13.00–17.00

Pá: 9.00–12.00

tel. +420 778 487 865

knihovna.nfa.cz

Největší specializovaná filmová knihovna v České republice je otevřena studentům, pedagogům, vědeckým pracovníkům, novinářům a veřejnosti. Zájemcům o studium filmu nabízí:

- přes 1 000 časopiseckých titulů z domova a ze zahraničí od počátků filmu do současnosti;
- filmové scénáře k české filmové tvorbě;
- knižní fond a další sbírky o rozsahu 123 000 knihovních jednotek;
- archiv článků z denního tisku s filmovou tematikou od roku 1939 do současnosti;
- volný přístup k on-line **Katalogu** a článkové **bibliografické databázi** (178 000 záznamů) na arl.nfa.cz;
- přístup k původní **Digitální knihovně NFA** (325 000 stran) na library.nfa.cz;
- přístup ke statisícům faktografických záznamů filmů v licencovaných databázích **American Film Institute Catalog** a **Film Index International** s předplatným až do roku 2018;
- přístup k 9 500 titulů zahraničních periodik a dalších publikací ze společenských věd v elektronické podobě v licencovaných fulltextových databázích **FIAFplus**, **Film @ Television Literature Index with Fulltext** a **Academic Search Complete** s předplatným až do roku 2018;
- přístup do mediální databáze **Anopress.cz** s archivem;
- přístup do největšího novinového stánku ve světě **Library PressDisplay** (2 000 titulů v den vydání);
- vzdálený přístup do všech licencovaných databází a informačních zdrojů 24 hodin denně pro registrované uživatele Knihovny NFA.



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz
226 211 860 / linka 20



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2015

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Anna Batistová, Petr Bednařík, Petr Bilík, Jindřiška Bláhová, Karel Čada, Jana Dudková, Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Petra Hanáková, Radomír D. Kokeš, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy, Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell, Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení výzkumu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz. / Iluminace is a peer-reviewed research journal. Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz.

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového archivu a České společnosti pro filmová studia. / Iluminace is a publishing venue of the National Film Archive and the Czech Society for Film Studies.

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák (Laboratoř)

Tisk / Print: Helma Beta, spol. s r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v lednu 2016. /

The manuscript was submitted in January 2016.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120,- Kč.

Cena pro studenty je 84,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku

vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540,- Kč.

Pro velkorysé: 5000,- Kč (jako bonus může předplatitel získat sadu katalogu *Český hraný film I–VI 1898–1993* v hodnotě 4.660,- Kč).

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: helena.cernohorska@nfa.cz, telefon: +420 226 211 865.

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 11 (Europe) or US\$ 15.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 89

Private: € 59

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 109

Private: US\$ 72

Prices include postage. Sales and orders are managed by Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: helena.cernohorska@nfa.cz, tel.: +420 226 211 865.

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. / Iluminace is available electronically through Scopus, ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285, ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv

CONTENTS ILUMINACE 4/2015

THEMED ARTICLES

Editorial

Martin Franc: Year 1956 at FAMU from the Viewpoint of the AMU Archive

Petr Bednařík: Institutional Development of FAMU in the 60s

Lenka Krátká: Oral History Interviewing as an Integral Part of Compiling the History of AMU

ANALYSIS

Radomír D. Kokeš: Kristin Thompson and Forty Years of (Neo)formalist Analysis

Kristin Thompson: Harry Potter and the Twelve-Year Boyhood

INTERVIEW

Pavel Skopal: "We Were Influenced by the Czech New Wave and We Knew Švejk by Heart."

An Interview with Piro Milkani

DOCUMENTS

Jiří Šoukal: Television Education at FAMU in the First Half of the 1960s

On the Current State of Television Education at FAMU

35 029/2015/4-B

Knihovna Národního filmového archivu



10114407

OBSAH ILUMINACE 4/2015

ČLÁNKY K TÉMATU

Editorial

Martin Franc: Rok 1956 na FAMU z pohledu Archivu AMU

Petr Bednařík: Institucionální vývoj FAMU v 60. letech

Lenka Krátká: Realizace orálněhistorických rozhovorů jako nedílná součást zpracování dějin AMU

ANALÝZA

Radomír D. Kokeš: Kristin Thompsonová a čtyřicet let (neoformalistických) analýz.

Na okraj textu „Harry Potter a dvanáct let Chlapectví“

Kristin Thompsonová: Harry Potter a dvanáct let Chlapectví

ROZHOVOR

Pavel Skopal: Ovlivnila nás česká nová vlna a Švejka jsme uměli z paměti. Rozhovor s Pirem Milkanim

EDICE A MATERIÁLY

Jiří Šoukal: Televizní výuka na FAMU v první polovině 60. let

O současném stavu výuky televize na FAMU