

83. ČTVRTLETNÍK FITESu

seminář s panelovou diskuzí na téma

Historiografie filmového a televizního školství

na základě několika posledních publikací a výzkumů
pořádá Český filmový a televizní svaz FITES, z. s. / *stenožáznam*

Pořádaný dne:

11. dubna 2018 od 16.45 do 19.45 hodin

Místo konání:

budova Akademie věd České republiky, Národní 3, Praha 1
II. poschodí, sál č. dv. 206,
stanice MHD – Národní divadlo

Moderoval:

Mgr. **Martin Vadas**, předseda FITESu

Panelisté:

Doc. PhDr. **Petr Bednařík**, Ph.D.,
spoluautor *Dějiny AMU v Praze*, vyd. NAMU 2018

doc. PhDr. **Martin Franc**, Ph.D., vedoucí kol. autorů *Dějiny AMU
ve vyprávěních*, vyd. NAMU 2016 a *Dějiny AMU v Praze*, vyd.
NAMU 2018

Mgr. **Tomáš Fassati**, pedagog UMPRUM a ČVUT, býv.
ředitel Muzea umění a designu Benešov u Prahy, zpracovatel
pedagogického a uměleckého odkazu – prof. Mgr. *Jána Šmoka*,
zakladatele Katedry fotografie FAMU

prof. MgA. **Marek Jícha**, spoluautor publikace *Živý film
Digitalizace metodou DRA*, Marek Jícha, Jaromír Šofr
a kolektiv, vyd. Lepton studio v roce 2016

MgA. **Daniel Souček**, autor zatím nevydané disertační práce
FAMU ČESKÁ KAMERAMANSKÁ ŠKOLA PRVNÍ GENERACE,
Praha, 2017

Doc. PhDr. **Kateřina Svatoňová**, Ph.D., držitelka Ceny F. X. Šaldy
a zvláštní ceny poroty TRILOBIT 2018 za monografii
*Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava
Kučery*, vyd. NFA, FF UK a MasterFilm 2016

Debaty z auditoria se zúčastnili:

Mgr. **Vlastimil Venclík**, režisér a dramatik

Mgr. **Ivan Biel**, režisér, producent, místopředseda FITESu

MgA. **Daniel Růžička**, specialista vývoje pořadů a programových
formátů ČT, specialista televizní historie, FITES

doc. MgA. **Ivo Mathé**, FAMU

prof. PhDr. **Jan Bernard**, FAMU

prof. **Jaromír Šofr**, FAMU

ing. Mgr. **Kristina Vlachová**, dokumentaristka, FITES

Mgr. **Jana Tomsová**, producentka, FITES

Více na:

fites.cz

facebook.com/fitescz

Stenožáznam pořídil:

ing. **Pavel Dibelka**

Martin Vadas, předseda FITESu:

Dovolu, prosím, abych zahájil 83. čtvrtletník FITESu. Můžeme se usadit a prosím, Petr Bednařík, Martin Franc, jsou tady? Ještě ne. (Hosté přicházejí a usazují se.) Prosím Kateřinu Svatoňovou, Daniela Součka, Marka Jíchu, jak jsme se dověděli, zastoupí pan profesor Jaromír Šofr a ještě Tomáš Fassati říkal, že možná přijde o chvíli později. Programem našeho 83. čtvrtletníku by měl být seminář s panelovou diskuzí na téma *Historiografie filmového a televizního školství na základě několika posledních publikací a výzkumů*. Ne každý rok je tak úrodný v této

vydavatelství oblasti a v poslední době se urodilo několik publikací, o kterých bychom si mohli dnes povídat. Chtěl bych také upozornit, že dvě z těch publikací je možné si zakoupit tady za dveřmi. Je tady zástupkyně nakladatelství NAMU paní Eva Zavřelová s knížkou *Dějiny AMU ve vyprávěních* a s druhou knížkou *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, ke které bude hovořit zde přítomný autor doktor Petr Bednařík.

O Martinovi Francovi, který je šéfem autorského kolektivu obou dvou publikací, Nakladatelství NAMU tvrdilo, že dorazí. Nedorazí-li, tak budeme muset diskutovat

„jenom“ s Petrem Bednaříkem, který je autorem stati, která nás nejvíce zajímá, protože se jedná o historii filmové fakulty. Paní docentka Kateřina Svatoňová nám představí knížku *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Je to knížka, kterou jste mohli zaznamenat už na předávání cen FITESu, kde porota TRILOBIT 2018 udělila cenu poroty za tuto monografii, a paní docentka Svatoňová je také držitelkou ceny F. X. Šaldy, což je také výjimečná událost, protože tomuto druhu literatury se málokdy dostává takové pozornosti. Jde-li o něco z oblasti filmu, je to o to vzácnější událost.

Ještě musím upozornit na petici *Braňme média veřejné služby*, už jsem vás, kteří jste tady byli na schůzi FITESu, informoval, že potřebujeme získat alespoň 10 tisíc podpisů, abychom mohli uspořádat jakési veřejné slyšení o médiích veřejné služby v Senátu. Kdo se ještě nepodepsal, archy jsou za dveřmi, kde lze naši petici podpořit. Máme asi 9 tisíc podpisů, takže jsme na dobré cestě.

Vítám mezi námi Tomáše Fassatiho – Tomáši, pojď sem k nám a posad' se tady do panelu, který je dalším z přednášejících, je pedagogem UMPRUM a ČVUT, bývalý ředitel Muzea umění a designu v Benešově u Prahy. A proč je tady? Protože je mj. i absolventem FAMU a zpracovatelem pedagogického a uměleckého odkazu profesora Jána Šmoka, zakladatele katedry fotografie FAMU.

A já už nebudu zdržovat, předám slovo Petrovi Bednaříkovi. Tady je takové tlačítko, které když se stiskne, tak to začne mluvit. Prosím.

Petr Bednařík:

Já jsem tady za projekt, který se týká Dějin Akademie múzických umění. Vysvětlil bych celou tu genezi. Úplně na počátku byla Andrea Slováková jako bývalá ředitelka Nakladatelství AMU, která někdy myslím v roce 2014 přišla s tím, že by se udělal projekt právě na mapování dějin AMU. Vycházela z toho, že se blíží 70. výročí školy a že v podstatě neexistuje doposud nějaká ucelená publikace, která by dějiny AMU mapovala.

Bylo to tedy uděláno tak, že vznikla skupina lidí, kteří na tom projektu pracovali, přičemž ona ta příprava měla dvě fáze. Jedna fáze se týkala oral history, kdy skupina lidí pod vedením Martina France a Lenky Krátké, kteří se zabývali tím, jak vyhledat pamětníky a dělat s nimi rozhovory o tom, jak vzpomínají na své studium na FAMU, na působení na FAMU, protože cílem bylo ptát se nejen bývalých studentů, ale i bývalých zaměstnanců, a zase aby to byli nejen pedagogové, ale třeba i lidé, kteří dělali v administrativě.

A druhá linie výzkumu byla zabývat se výzkumem archivním, přičemž já jsem byl tedy tím, kdo dostal na starosti dějiny filmové a televizní fakulty, přičemž tam byla taková situace, že se ukázalo, že skutečně je to dost komplikovaná akece, dějiny FAMU, protože navzdory mezinárodní známosti školy, fakticky byl problém dávat dohromady podklady. Sem patří i to, že v roce 2006 pan Fassati připravil dokumentační sešity k dějinám FAMU, kde už v úvodním odstavci se píše, že čekal – on a lidé kolem něj – že AMU se více bude věnovat dějinám školy, když se blížilo 60. výročí, takže udělali dokumentační sešity, o nichž budu mluvit, ale je určitě velká zásluha, že ty dokumentační sešity vznikly.

Jenom je asi z mého pohledu trochu škoda, že to nemá tak širokou distribuci, takže třeba ani v Praze se k nim nedostanete úplně ve všech knihovnách.

Druhé bylo, pan profesor Bernard napsal text k dějinám FAMU, který je i na webu školy. Já jsem se tedy pustil do té přípravy, přičemž my jsme si v rámci toho projektu rozdělili úkoly. Já FAMU, pak kolegyně Rauchová DAMU, kolegyně Krátká HAMU a Martin Franc, že bude psát celkově o AMU i z pohledu rektorátu.

U mě to tedy bylo tak, že ten projekt měl za cíl z hlediska archivního výzkumu využít toho, že v rámci toho projektu bylo poprvé nějak možné uceleně pracovat s archivem AMU. Archiv AMU je něco, co do té doby nebylo zpracováno. Když tam zase v rámci toho projektu k tomu přistoupil archivář, tak úplně úvodní činnost byla udělat nějaký inventář, udělat nějaký katalog a přehled v tom, co se dochovalo. Já jsem pak s tím začal pracovat. Nutno říci, že skutečně platí, že archiv AMU je sice nějakým způsobem dochovaný, ale jsou tam skutečně velké mezery v tom, co se dochovalo a co se nedochovalo. Takže právě já třeba, když tu svoji část o FAMU začínám, tak hned v první poznámce píšu, že bude mnoho míst, kde čtenář bude mít pocit, že by chtěl bližší vysvětlení, já že ten pocit mám také, ale že skutečně je problém k tomu ty archivní dokumenty mít.

Třeba pokud jde o prvních 14 let od roku 1946 do roku 1959–1960, tak skutečně archivních dokumentů se zachovalo velmi málo. To, co bylo k dispozici, si myslím, že jsem maximálně využil.

Pak 60., 70., 80. léta, tam už je to lepší, ale stále si nepředstavujte, že tam máte úplně všechno. Tam je klíčové, že se dochovaly zápisy kolegií děkana a zápisy umělecké rady a některé zápisy z kateder. Takže s tím jsme pracovali.

Pak 90. léta. Možná trochu paradoxně už zase to dochování pramenů je slabší, takže tam škola vysvětlovala, že některé věci zmizely v roce 2002, když byly povodně, že něco bylo dole ve sklepě v paláci Lažanských. Takže skutečně jsou velké mezery v tom, co se dochovalo v archivu, na druhou stranu, dá se s tím pracovat tak, že se z toho dá nějak sestavit přehled dějin FAMU.

Přičemž my jsme si definovali – pro všechny fakulty – že končíme v roce 2000, že to bereme tak, že přece jenom těch posledních 15–18 let, to už je z pohledu historiků současnost, a že děláme takovou snahu o institucionální dějiny školy celé a i jednotlivých fakult. Institucionálním je myšleno to, že třeba jsou věci, které zatím nikde třeba nebyly soustředěny na jednom místě, že se zabýváme tím, jak se vyvíjela FAMU z hlediska toho, kdy vznikla jaká katedra, jaké tam bylo zastoupení pedagogů, nebo třeba ta věc, jak to bylo s budovami,

ve kterých škola sídlila, jak se různé stěhovali. Ono je to takové to institucionální, co třeba není tak atraktivní, jako když mluvíte o slavných absolventech, ale že škola by měla mít i zmapováno to, jak se vyvíjela v počtu zaměstnanců a v těchto věcech. Nějak se podařilo dát to dohromady. Myslím, že řada problémů FAMU je nějakých takových přetrvávajících, ať to jsou otázky nedostatečného zázemí pro natáčení filmů, nebo takový evergreen je stále problémem se studenty, s půjčováním techniky ve studiu FAMU a podobné věci, takže to tam můžete najít.

Myslím, že když pan Venclík (režisér Vlastimil Venclík, dnešní člen Rady ČT, byl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vyloučen ze studia režie v souvislosti se zabavením a uzavřením do trezoru jeho filmu *Nezvaný host* – pozn. red.) tady listuje knížkou, tak zrovna k jeho kauze se věci dochovaly, takže to tam popisují, jsou dochované zápisy o tom, jak Vás vylučovali, a i na druhou stranu, jak Vy jste na to reagoval a snažil jste se bránit, takže to dochované je. Bylo to marné, ale zápisy k tomu zůstaly. Celkově, já to беру tak, že předpokládám, že teď přijdou zase další lidé, kteří na to budou navazovat. Tam je řada témat a přijdou další lidé a napíšou na to samostatné publikace, ať to je třeba celá ta záležitost působení zahraničních studentů na FAMU, nebo ať je to zase záležitost školních filmů. Tam také je velké pole působnosti, jak s tím pracovat, viz třeba 70. a 80. léta. Určitě takové to zastoupení personální, protože jsme i v rámci toho projektu chtěli třeba více ozřejmit některá ta zjednodušení, která panují. Třeba myslím, že často mají lidé představu, že Otakar Vávra byl jediný, kdo učil v 60. letech. Často když vzpomínají pamětníci, tak stále je to Otakar Vávra, Otakar Vávra, maximálně ještě Milan Kundera. Třeba já jsem se v 60. letech snažil ukázat, že pedagogů byla velká řada a že opravdu i ti mají své zásluhy a že by se na ně nemělo zapomínat.

Někdy v rozhovorech absolventů je, že „liberální 80. léta“, já jsem se snažil ukázat, že to „liberální“ mělo své mantinely, nejen z pohledu školních filmů, ale třeba právě i kauza časopisu *Bulletin* studentů FAMU, že se ukázalo, jakmile se chtěli trochu více otevřít v názorech, tak i redaktor Bojanovský, i děkan Sklenář nakonec udělali stopku a ten časopis skončil. I takové to liberální mělo opravdu své mantinely přece jenom a například u toho časopisu se to dá dobře ukázat, a i pokud jde o záležitosti filmů *Evžen mezi námi* (celovečerní hraný absolventský film studentů Martina Vadase a Petra Nýdrleho s Janem Krausem v hlavní roli, FAMU 1981, pozn. red.) a *AEIOU (16 mm film studentů Martina Bezoušky a Dušana Kukala z katedry scénaristiky a dramaturgie, FAMU 1981 – oba filmy byly zavřeny do trezoru, pozn.*

red.), tak jsou ty prameny dochované, jakým způsobem se to projednávalo. Myslím, že to také zajímavě ukazuje chování lidí ve chvíli, kdy tam byl ten tlak, že se s tím něco musí dělat. Takže jsou tam právě různé kauzy, jsou tam věci kolem vývoje, řada záležitostí, kde si dovedu představit, že teď přijdou další lidé a budou se tomu věnovat.

Jenom k té publikaci. Ono to bylo tak, že jsme i nějak měli stanoven limit, kolik stránek by to celkově mělo mít, jaký by to mělo mít rozsah, takže proto jsme se drželi v nějakých mantinelech, kolik maximálně každá část by měla mít svého zastoupení, což myslím, že já jsem to nakonec měl delší. Původně jsme měli představy o rozsáhlejší fotografické příloze, plus ještě takové představy, že jsme chtěli daleko více tam mít přehledy lidí. Teď tam jsou profily rektorů, ale to je třeba věc, kde zase by se na tom dalo pracovat a zabývat se více i jednotlivými děkany, proděkany a skutečně dále ty osobnosti propracovávat, protože témat je plno. A ono trošku absurdní bylo to, že FAMU, takhle světově známá škola, hodně se o ní mluví, ale když pak začnete zkoumat, co je k tomu už napsáno, a aby to nebylo charakteru memoárů a přešlo to do nějakého, jako že to je podloženo něčím archivním, tak to je už v daleko menší míře. Takže právě teď, když se nějaké materiály archivu AMU utřídily, mohou s tím lidé pracovat.

Ukázalo se, že archivní pramen, který v každé době přetrvává, to jsou zápisy o státních zkouškách. Je plno věcí, které zkrátka chybí, ale státní zkoušky, ať je doba jakákoliv, tak studijní oddělení si pohlíželo, aby se neztratily. Takže tam u každého absolventa i z 50. let, to je také hodně zastoupené, nějaké vynechávky tam jsou, ale jsou posudky na diplomky a jsou tam i zápisy, kdo byl v komisi a jak toho člověka zkoušeli u státnic. I u velkých osobností najdete, jak dělali státnice.

Na druhou stranu platí, že jsou věci, které by člověk chtěl, ale nejsou, takže když se mě někdo bude ptát, proč se tam více nezabýváme organizací KSČ například, nebo SSM, tak fakticky ty věci v archivu AMU jsou dochované jenom velmi zkratkovitě. I to, co je dochováno, tak není zajímavé. Třeba tam jsou zápisy základních organizací KSČ 1983–1984 o tom, že vždycy pokladník poví, že se mají platit členské příspěvky, a schůze poví, seznámili jsme se s usnesením ÚV KSČ. Ale pokud byste tam čekali, že se budou vyjadřovat k dění na škole, ke konkrétním lidem, ne. Ten pokladník stále upomíná, ať se platí.

A pak, dokonce v 90. letech jsou věci, které se dochovaly, a věci, které se nedochovaly, takže takové ty zápisy, které by člověk potřeboval, opravdu jako třeba blíže k ekonomickému fungování školy, ty nejsou, jak bychom potřebovali. Na druhou stranu se třeba dochoval takový kouzelný

sešit, kde se 20 let zaznamenávalo, který student FAMU ztratil index. Kdyby chtěl někdo napsat studii dějiny českého filmu prostřednictvím ztráty indexů, tak na to tam ten sešit je, a tam máte, jak různé osobnosti českého filmu vysvětlují, proč nemají index, proč ho ztratily, kde ho ztratily, kdo ho už nenašel. To se dochovalo. A pak máte opravdu takové ty věci, co byste chtěli daleko víc, třeba zápisy z jednotlivých kateder, a to je velmi výběrové. Například v 80. letech ano, ale třeba zase v 60. letech ne.

Zkrátka my jsme se snažili zpracovat to, co v tom archivu AMU je, ale je tam řada mezer, a třeba zvláště v 50. letech se ukazuje, že ty věci tam nejsou. Myslím si, že vzhledem k tomu, jak ta škola fungovala, je možné, že často zápisy se ani nijak nearchivovaly. Dnešní představa o archivaci nebyla v 50. letech stejná na FAMU, takže proto ty věci ani tam nedávali.

Další školy – DAMU a HAMU – tam se to lišilo v tom, že třeba DAMU má naopak hodně dochovaných archiválií k 50. letům, tam není takový problém, na 50. léta, i na 60. léta je toho dochovaného dost. HAMU – také tam jsou věci dost výběrově.

A pokud jde o tu část orální historie, tak byl udělán seznam lidí za různé generace, za různá období a pak tam za nimi chodili lidé a dělali s nimi rozhovory. Někdo byl ochotný vzpomínat, někdo nebyl ochotný vzpomínat, to bylo různorodé. Naše zkušenost byla, že se to lišilo i podle škol. Třeba FAMU zrovna patřila ke vstřícnějším školám z hlediska reakcí, naopak HAMU, tam se ukázalo, že jejich vůle bavit se o minulosti byla nižší. Takže jsou v tom rozdíly, do jaké míry vzpomínky tam jsou, nebo nejsou. Ale i tato oblast oral history nabízí určitě plno různých věcí. Jenom když tam třeba je, že závěrečná fáze vzniku té publikace byla taková dost komplikovaná v tom, že jsme v březnu 2017 měli v podstatě rukopis kompletně hotový po korekturách, k 70. výročí. Kdyby to vyšlo podle plánu na jaře 2017, tak jsme sice nebyli úplně v 70. roce, ale na FAMU bych si to zdůvodnil, že fakticky se začalo učit v roce 1947. Tam bych to dodržel. Ale pak se změnil ředitel nakladatelství a celé se to velmi protáhlo. Proto publikace vyšla teď v březnu 2018, takže jsme mimo výročí, ale, když loni pak vyšla publikace kolegyň z Národního filmového archivu o absolventech FAMU na začátku normalizace, tak už tam na ni neodkazují právě z toho důvodu, že ona vyšla poté, co už jsem svůj rukopis měl dokončen. Stejně, když nedávno vyšla taková publikace o zahraničních studentech na FAMU, tak to vyšlo poté, co náš rukopis byl odevzdán a kompletně dokončen.

Martin Vadas:

Děkuji za představení publikace Dějiny Akademie múzických umění a myslím,

že řada lidí bude mít nějaké doplňující otázky. Já bych s těmi otázkami začal. Mě by zajímalo, vy jste na díle pracoval kolik roků?

Petr Bednařík:

Ono to bylo tak, projekt začal v roce 2014, ale pro upřesnění, sestava lidí, kteří na tom dělali, já bych to nazval trošku jako volnočasová aktivita. Všichni jsme někde zaměstnaní, kde máme svoje projekty, svoji činnost, takže tyto dějiny jsme v podstatě dělali navíc k tomu, co všichni máme někde jinde. Takže bylo to tak 2014, 2015, 2016. V roce 2016 jsem měl napsaný text a pak už probíhaly jenom korektury, takže to hlavní bylo tady od léta 2014 do léta 2016, to byla ta hlavní činnost.

Martin Vadas:

A ještě bych se zeptal na omezení výzkumu na archivní zdroje z hlediska archivu AMU a třeba – měli jste možnost bátat v Národním archivu, protože tam jsou zajímavé dokumenty, co se týká rané části historie AMU, a případně co se týká archivu městského výboru KSČ, pod který spadala i FAMU? Vy jste nějak programově nechtěli vykročit z archivu AMU, nebo to bylo tak, že jste nevěděli o těch dalších zdrojích?

Petr Bednařík:

My jsme pak věděli, že jsou i další zdroje, ale fakt jsme si v koncepci stanovili, že se budeme držet, aby to skutečně byly institucionální dějiny, které jsou hlavně po té linii, jak se škola vyvíjí jako instituce. Například v Národním filmovém archivu je to zase problémové v tom, že tam máte už léta třeba ten velký fond... (Z pléna: Jde o Národní archiv.) Já jsem tam pracoval právě s některými dokumenty, které byly v rámci Ministerstva informatiky (fungovalo v letech 2003–2007, pozn. kor.). Ale zase třeba to Ministerstvo informatiky, také je to tam velmi torzovitě, takže skutečně zase představa, že by tam k FAMU byly materiály apod., moc to nefungovalo. V podstatě jsme se tam potom skutečně soustředili, aby klíčové bylo, že archiv AMU je něco, co doposud vůbec využito nebylo, a věděli jsme, že tyhle věci třeba právě kolem fungování KSČ je přesně taková oblast, kde jsme si říkali, to je zase na samostatný nějaký výzkum, který by třeba někdo několik let dělal, ale dělal ho třeba v kontextu celkového fungování KSČ na vysokých školách v Praze. K tomu jsme došli.

Martin Vadas:

Ptal jsem se na to z toho důvodu, že na Filozofické fakultě byly ty projekty tak úspěšné právě díky tomu, že se tam dochoval archiv FV KSČ a že byl zpřístupněn čerstvým absolventům, kteří se toho chopili a udělali velice pozoruhodnou práci, kdy tam sledovali normalizační období, a bylo

to velice dramatické vyprávění z tohoto fondu. Já nevím a až teď se dozvídám od vás, že asi takový archiv se na FAMU, ani na AMU nedochoval (?).

Petr Bednařík:

Ne. Z hlediska AMU opravdu tyhle věci přímo v archivu AMU, aby byly tyhle záležitosti KSČ, SSM, ČSM, tak jsou skutečně velmi torzovitě. Ano, na Filozofické fakultě to měli jinak. Oni se skutečně zaměřili vyloženě na to období normalizace, zatímco my jsme měli zadání zabývat se celou historií školy a opravdu jsme měli zase nějaké vymezení, v jakém rozsahu pak maximálně ta publikace má být. Víte třeba, že publikace o Filozofické fakultě za normalizace je velmi objemná kniha, která se tomu vyloženě takhle věnuje, přičemž oni na to měli několikaletý projekt. Myslím si, že tohle je něco, ta normalizace, kde určitě to nabízí zase hodně prostoru se tím dále zabývat, ale pak bych to zase viděl, že oni byli celá skupina, která se Filozofickou fakultou zabývala v období 20 let, a já když to vezmu, tak jsem byl sám na celou školu. Tyhle projekty potom, to chce mít pět šest lidí, kteří se opravdu tomu můžou věnovat ve své hlavní vědecké činnosti.

Martin Vadas:

Děkuji a prosím dotazy z pléna. Jen bych prosil, kdyby se každý, kdo se bude dotazovat, představil, a kdyby hovořil do mikrofonu. Prosím.

Ivan Biel:

Dobrý den. Ivan Biel. Já tedy budu dost kritický k té publikaci. Opravdu jsem si ji přečetl a čekal jsem, že to bude pro mě, který jsem absolventem FAMU, že se dozvím spoustu věcí. A našel jsem tam řadu věcí, které mě velice znepokojily. Chápu, že to nemohla být kritická studie, ale tam nebyla v podstatě žádná kritika. Podle mě to bylo konstatování dějinných souvislostí. Vy jste si vzal fakta z archivů. Dám příklad. Mluvíte o úloze Jemelíkové nebo Ceremugovi, ale kdo to byli ti lidé? To tam vůbec nepíšete! To byla první chyba, kterou jsem tam našel.

Co mi tam velice scházelo v té publikaci – já jsem absolvent FAMU, čili budu mluvit o sekci FAMU, za kterou vy jste zodpovědný. Tam vůbec nebylo nic o atmosféře FAMU. Já jsem byl absolventem nebo studoval jsem od poloviny 60. let do 70. roku. Podle mě to byla krásná léta, která se právě vyznačovala tou atmosférou. Dám vám příklad. Osmašedesátý – vy tam mluvíte o Vlastovi Venclíkoví, což je v pořádku, ale proč se to stalo? To tam není! Potom podle mě vrcholem atmosféry 60. let byly studentské stávky. Já a další lidé, kteří studovali v té době, mluvíme o podzimu 1968, to opravdu bylo něco výjimečného. Za to byli zodpovědní stu-

dentí Rudolf Růžička a ještě jeden. Teď si nepamatuji, kdo to byl, kteří to opravdu organizovali velice dobře. Kdo? Šturza. Možná, já už si teď nepamatuji. O tom tam vůbec nic není, což je velká chyba. Tehdy tam chodili mezi nás z FAMU zástupci z továren. My jsme tam měli lidi z ČKD, kteří přišli k nám. Z kavárny Slavie nám dávali zadarmo vajíčka, polévky a starali se o nás. Opravdu to byla výjimečná situace v té době. Nic tam o tom není v té knižce!

Tady pan profesor Bernard se zmínil o normalizační knize, kterou vydal Národní ústav (zřejmě NFA, pozn. red.). Vy jste řekl, už to bylo příliš pozdě pro vás. Naštěstí. Já se musím omluvit panu profesorovi, pro mě to byla jedna z nejhorších publikací.

Petr Bednařík:

Já jsem o ní nemluvil.

Ivan Biel:

Někdo tady o tom mluvil. Já si to přesně nepamatuji. Tak se omlouvám. Naštěstí jste si tam nemohl vzít třeba, jak se jmenoval ten Slovák? Kavčiak. Třeba tam je celá kapitola o studentovi Kavčiakovi, jako příklad. Není tam rozbor, kdo on byl. Podle mě, kdybyste ho tam dal jako příklad, tak by to dalo úplně jiný obraz o FAMU, než jaká byla skutečnost, atd.

FAMU byla výjimečná nejenom tím osmašedesátým, ale věcmi, které se tam dělaly mezi tím. My jsme k těm profesorům měli trochu zvláštní vztah. Třeba Kundera nás vodil do klášterní vinárny, kde dával zkoušky, a jiní profesori také. Byla tam daleko větší volnost. Velkou úlohu hrály například projekce, páteční projekce, které nám daly úplně nové okno do života. Tam nic v té knize o tom není. Já si myslím, že kniha tohoto významu by tam měla s tímhle počítat.

Vlastimil Venclík:

Dneska nebo včera jsem odevzdal článek do Literárních novin, kde byl vyžádán a kde píšu o svém osudu dramatickém i o svém dramatickém díle. A tam píšu, že nejlepší léta mého života byla na FAMU. Já bych zdůraznil atmosféru té školy, že nikdy už v životě jsem tak svobodně netvořil, pokud tomu, co dělám, se dá říkat tvorba, protože to bylo zcela výjimečné. A v tom byl půvab té školy, ta světovost, že umožňovala studentům nezávislou tvorbu dle dispozic a talentu, ale proto byly výsledky té školy. V ničem jiném! To nebylo, že katedru režie vedl Vávra. Vávra tu koncepci asi vymyslel, ale podstatný byl duch té školy a ten duch bohužel skončil – tedy neříkám, že to je moje zásluha, ono by to přišlo z jiné strany – vlastně to skončilo tím *Nezvaným hostem*. Z toho byla velká aféra. Ještě jsem to nečetl, jenom prolistoval, ale chtěl bych

zdůraznit, že selhala strašlivě ta stranická buňka, protože, když mě pozvali na kárné řízení, tak mi děkan Ceremuga řekl: „To je jenom formální, přijď“. Já jsem tam odmítl jít, protože jsem věděl, že bude soud. Oni řekli ne, to je jenom formální, dostaneš důtku. A pak mě vyloučili. Takhle se postupovalo.

A zajímavé bylo pozorovat určité lidi, kteří v 68. vystupovali jako taková „progresivisté“. A pak se chovali jako svině. Promiňte mi ten ostrý výraz. A tohle by v materiálech, psaných s takovým odstupem, být mělo, protože řada lidí si buduje své pozice zase opět z minulého režimu, viz tedy ten Kavčiak, což byl fízl první třídy, protože když jsem natočil školní film *Nezvaný host*, tak mně režisér Elmar Klos řekl – vždycky se promítaly filmy minulého ročníku pro ten následující, aby věděli, co je čeká – a on mi řekl: „Nenoste ten film do projekce, já tam mám Kavčiaka“. A jestliže nějaké mladé kritičky chtějí mapovat období normalizace a vyzvou Kavčiaka, který si žil jako prase v žité celou normalizaci, různí ti Adamcové a další, vždyť každý režisér musel být ve straně atd. A teď jsme to poznali. A tohle je strašná chyba, když se zpracovává historie tak povrchně, ostatně v televizních seriálech to není jiné. Děkuji.

Petr Bednařík:

Pokud jde o atmosféru na škole, tak to je právě v kombinaci s tou druhou publikací, protože opravdu tím, jak se dělal projekt na orální historii, a když si pak vezmete tu publikaci Dějiny AMU ve vyprávěních, tak tam jsou lidé a vzpomínají na to buď, jak studovali, nebo jak působili pedagogicky na jednotlivých fakultách AMU. Takže si myslím, že i ta atmosféra 60. let se v těch vzpomínkách objevuje.

Pokud jde o tu moji část, pokud si dobře pamatuji, mám tam listopad 1968 a studentskou stávku, Milan Maryška, že natočil o té stávce potom film, který se jí věnoval. U mě to není, že bych pracoval se vzpomínkami Vladimíra Kavčiaka.

Pokud jde ještě o ta 60. léta, to, že tam je i nějaká vzpomínka na to, kdo kde dával zkoušky, já to tam také mám jako memoárovou vzpomínku. Pak druhá věc, v tomto se někdy možná můžeme lišit v pohledu, že ano, historici jsou možná taková důsledná, že také ke všemu chtějí ještě i písemné prameny. A zrovna osmašedesátý rok, třeba z hlediska mapování činnosti té školy, je velmi problémový, protože tam se zachovaly dva zápisy z umělecké rady a pak tam ty zápisy chybí, které by třeba více doplnily to, co na té škole probíhalo, a že třeba nějakým způsobem se vytvořil nějaký akční program FAMU, kde i ta škola měla svůj akční program, jakým způsobem se má měnit. Ale na druhou stranu se tam dochovaly věci, že byla rehabilitační komise vedená Milanem Kunderou na přelomu

let 1968/1969, která se nějakým způsobem snažila zabývat lidmi, kteří museli z té školy odejít na konci 50. let.

Projekce FAMU se objevují jak v záznamech memoárových, ale i já tam mám, že ty projekce se konaly a co všechno A. M. Brousil dokázal pro studenty udělat. Jasně. Chápu, že každý absolvent FAMU bude mít teď svůj pohled na to, co z jeho pohledu by tam mělo být to klíčové a co je tam málo a co tam naopak chybí. Proto já to beru, že je to jedna publikace, ať se mluví, ať každý vidí to, že by to viděl nějakým způsobem jinak, co tam mělo být více, co tam mělo být méně. Na druhou stranu také může nastat to, že zástupci různých generací budou mít zase různorodé pohledy na to, která doba tam má být do jaké míry a do jaké šíře zmapována. Ano, někdo může říct, že 60. léta měla být daleko více, ale pak zase někdo jiný mi může říct, že měla být více 50. léta. Beru to tak, že pohledy se na to můžou lišit, ale ta záležitost kauzy *Nezvaný host*, myslím, že ta tam je popsána i včetně toho, jak vy říkáte, že se to nějakým způsobem vyvíjelo a že i ze zápisů vyplývá jistý vývoj v tom, jakým způsobem se škola normalizovala. Na začátku roku 1970, ještě když tam vedení školy podává zprávu, tak říká, že není vážný problém i z hlediska pedagogů. Uteče pár měsíců a je vidět, že jim vynadali z rektorátu a najednou se to rozjede s těmi schůzemi. Ale zase jsme v době, kdy třeba tohle není. A potom zas rektorát píše, tady musíte přistoupit k těm a těm opatřením.

To je stejné, když se budeme zabývat – když tady vidím Dana Růžičku – dějinami Československé televize v 70. a 80. letech, tam také narážíme často na to, že lidé řeknou, bylo to tak a tak, někdo mi poradil, že to má být tímhle způsobem. Ale písemný pramen, aby vám to doložilo, tady si vyžádali ve scénáři tu a tu úpravu, nebo rozhodli, že tenhle herec nesmí hrát, tak ten písemný pramen k tomu nemáte. A když se pak budete pohybovat po historické obci, tak narazíte na to, že naopak historici vám budou vyčítat, že docházíte k něčemu, kde to nemáte doloženo něčím jiným, než je něčí vzpomínka. Takže pojetí historiků pak je, ano, doložte nám ty věci, že opravdu k tomu máte jiný pramen, než jsou v memoárové literatuře.

Martin Vadas:

Já bych ještě zmínil jednu věc. Jestli se tomu říká „atmosféra“, je to emocionální vzpomínka pamětníka, ale není to asi úplně pojem pro historika. Přesto bychom mohli mluvit o koncepcích výuky, v čem FAMU byla svým způsobem světová, nebo kvalitní, či unikátní i v nějakých těžkých dobách dejme tomu. Myslím, že koncepce výuky je jakýmsi gró úspěchu. Samozřejmě, že koncepce, nebo její absence je spojena s osobnostmi, které by tam asi měly být

více představeny, víc rozvedeny, ale fakt, že tam existovaly nějaké koncepce, že se svářely a že to vytvářelo nějaký amalgám pro růst tvůrčích osobností mezi studenty, to je velice podstatné. Chápu, je to – pro člověka zvenku – možná trochu mimo jakoby tu institucionální záležitost, na kterou jste se zaměřil, ale ono by to mělo být víceméně to hlavní, že ta instituce by měla vytvářet nějaké možnosti a podmínky pro to, aby se ty koncepce daly realizovat, což je věc nejenom institucionální, ale pedagogická i technologická, někdy. Proto jsme pozvali Tomáše Fassatiho, aby zmínil osobnost profesora Jána Šmoka, a samozřejmě už tady byl zmíněn Otakar Vávra. Ale, co bylo u toho Vávry tak koncepční a jedinečné, že na něj studenti let šedesátých tak vroucně vzpomínají? To je věc, která by se měla pojmenovat i na základě nějakých pramenů. Myslím si, že existovaly nějaké *Sborníky AMU*, pokud si pamatuji – možná, že ještě dva mám doma. Tady se právě o těchto koncepcích něco píše, takže tam by byl také nějaký dobový pramen, od kterého by se dalo možná odrazit.

(Hlásí se Daniel Růžička.)

Daniel Růžička:

Hezké odpoledne. Především, že knížku jsem ještě neviděl, nečetl – ani jednu, ani druhou, takže nemůžu k ní nic říct bližšího. Jenom si myslím, že tím, že je první, tak samozřejmě do ní vkládáme teď všichni svoje pocity a svá očekávání. Vycházím ze své osobní zkušenosti. Když píšu o perestrojce, tak si musím nejdříve napsat svůj vlastní text sám a pak na něj navazovat, takže si myslím, že tenhle text je docela výchozí k tomu, aby na něj navázali všichni ostatní. Ivane, můžeš to potom navrhnout...

Chtěl jsem se zeptat, v jakém stavu jsou archivy z roku 1968. To už jsme slyšeli. Zajímalo by mě, jakým způsobem se v nich odráží rok 1969, to znamená události kolem Jana Palacha, jestli se dají dohledat nějaké informace. Jestli v tom archivu AMU najdeme věci kolem roku 1989, to znamená stávkou, studentské vysílání pro Československou televizi? A případně věci, které se týkají Socialistického svazu mládeže, který byl myslím na FAMU zrušen tři dny před 17. listopadem. Tak to by mě zajímalo, v jakém stavu jsou archivy z roku 1989 a třeba z roku 1969.

A pak jenom ke Kavčiakovi. Film a dějiny číslo 7 – sborník, který vyjde někdy na konci roku, tam jsem se věnoval Kavčiakově tvorbě v Československé televizi. Přečtěte si, je to velmi zajímavé. Děkuji.

Martin Vadas:

Děkuji. Ivo Mathé má mikrofon, prosím.

Ivo Mathé:

Já mám dotaz, ale nevím, koho se na to zeptat. Ty jsi mě k tomu inspiroval. Pan doktor říkal, že na tom pracovali od roku 2014. Honza Bernard mě možná opraví, ale nápad na sepsání jakési historie AMU vznikl již v roce 2012. Stoprocentně. Nejspozději na jaře 2013. Samozřejmě jsme byli poučeni nepřipraveností AMU na své 60. narozeniny, kdy jsem tam přišel někdy v únoru jako rektor, a byl rok 2005 a oni se chovali, jakoby žádné šedesátiny nebyly. Tak to skončilo jakýmsi oslavným koncertem a takovou brožurkou, asi takhle velkou (ukazuje), ze které jste čerpali i vy, takže asi nebyla úplně k zahazení. Ale víc toho nebylo.

Takže docela s předstihem se tento projekt vytvářel a překvapuje mě, že v roce 2014 byli osloveni historici. To znamená, že paní doktorka Slovácová mezi tím asi váhala, nebo něco vymýšlela. Já už jsem potom přestal být šéfem té školy, takže možná Honza Bernard ví, jak dál, ale pro mne třeba bylo překvapení, že vznikly dvě publikace. Tomu vůbec nerozumím. Čili *AMU ve vyprávěních* vyšlo loni v létě, aby bylo následováno tou opravdovou historií o pět měsíců později. Tedy kniha, která je založena na orální historii, na vyprávění, by měla být spíš ilustrací k té knize, která se zabývá historií, a ono to vyšlo úplně opačně! Já té politice nakladatelství vůbec nerozumím, ale chápu, že vy, kteří jste se na tom podíleli, jste byli uvedeni do totálního zmatku, protože preference nakladatelství byly zřejmě nejdříve udělat rozhovory a potom teprve psát knihu. To je z pohledu objednavatele, nebo tedy inspirace úplně nesmysl, dle mého názoru.

Chápu potom, že ta první kniha, *AMU ve vyprávěních*, vzbudila jakýsi ohlas, u mě některé kapitoly dokonce negativní, protože tam je mnoho nevysvětlitelného. Volba narátorů, proč zrovna ti, kteří reprezentují celou školu, proč z které fakulty kdo, a i některá sdělení jsou docela problematická.

Vy za to nemůžete, za to může asi někdo jiný, kdo toto rozhodl, ale té souslednosti nerozumím, proč to tak bylo a proč to takhle nešťastně dopadlo.

Jan Bernard:

Musím říct, že jsem byl v té – nevím, jak se to jmenovalo – nějaké radě obou publikací. Tam to vzniklo skutečně z iniciativy pana rektora Mathé a Andrey Slovácové jako tehdejší ředitelky nakladatelství NAMU. Jestli to bylo v roce 2012, už si přesně nepamatuji, ale možná ano. Tam byl, jestli se pamatují, dlouho problém se sháněním peněz a s tím, jaká bude adekvátně těm penězům koncepce té publikace, to znamená, jestli to bude velká tlustá kniha s mnoha ilustracemi a s mnoha kapitolami, anebo jestli to bude běžná

takováhle publikace, jaká to nakonec byla. Víc by o tom věděl Martin Franc, který to celé vedl. Do některých detailů jsem já neviděl.

Pokud jde o to, že publikace orálních rozhovorů vyšla jako první, nevím, Petře, možná se mylím, bylo to způsobeno tím, že rozhovory byly trochu jednodušší, byly hotovy dříve? Jestli se nepletu, byly tam problémy, že některé fakulty zejména HAMU protestovaly, aby tam vůbec jejich rozhovory byly, i ty, které se nakonec podařilo uskutečnit. A byl tam také problém s vydáním, které, i když bylo dřív, bylo opožděné.

Pokud jde o vaši knihu, tedy o *Dějiny AMU*, tam zřejmě byly také nějaké schvalovací problémy (?). Víím, že sazbu jsem dostal dávno před mnoha lety, a myslel jsem, že už to dávno vyšlo. Divil jsem se, že to vyšlo až teď. Ale chci říct k těm orálním dějinám, tam samozřejmě každý jsme dávali za fakultu návrh celé spousty, nejméně 20 až 25, já spíš asi 30 možných respondentů. Z toho se nakonec realizovala jenom úplně malá část především díky tomu, že nebylo možné sehnat lidi, kteří by ty rozhovory udělali. Ne proto, že by ti lidé nechtěli mluvit, ale proto, že nebylo, kdo by s nimi mluvil a kdo by měl to vzdělání a chuť si to nastudovat, aby ten rozhovor měl nějaký smysl.

A teď se vrátím k publikaci jiné, o které jsi mluvil, to znamená o počátku normalizace, o normalizační generaci. Tam je problém, se kterým jsem se já setkal jako posuzovatel té publikace, ale já už jsem dostal hotový text, právě výběr respondentů, který jsem tedy dámám Tereze Czesany Dvořákové a té druhé vytýkal a říkal jsem jim právě, koho měly ještě kontaktovat, ale ony už na to nereagovaly, protože měly ten text hotový, a na jakém principu ony to samy budovaly, já vlastně nevím.

Krom toho ještě Petr Bednařík správně zmínil tu knížku o zahraničních režisérech a afrických režisérech především a latinskoamerických, kteří na FAMU studovali, takže letos tady máme čtyři knížky o FAMU, což je – a ještě když připočtu Kateřinu, tak pátou – docela hodně. Já všem, kteří na tom dělali, děkuji, ale výsledky samozřejmě jsou různorodé a různě problematické, ale doufejme, že to je právě základ pro něco, co dá větší smysl dohromady.

Petr Bednařík:

Daniel Růžička se ptal a ještě jsem nemohl odpovědět. Rok 1968–69, tam skutečně bohužel jsou dost velké mezery kolem těchto záležitostí, takže třeba ty studentské aktivity, také to není právě proto, že tam ty materiály chybí, třeba píše se o nich, v roce 1969 byla snaha na AMU rozjet časopis, který by se studentským hnutím věnoval,

takže se tam psalo o tom, co studenti dělají, ale jsou tam velké mezery v tom, co se dochovalo. Od roku 1970 ty věci jsou dochované lépe.

Rok 1989, tam jsou velmi zajímavé věci – zápisy z kateder z přelomu let 1989/90. To se dochovalo, kdy tam opravdu jsou zápisy, jakým způsobem pedagogové a studenti se vyjadřují k situaci, jak probíhaly volby do akademických rad, a třeba i u katedry režie, jakým způsobem se některým pedagogům vysvětlilo, že už tam působit nebudou. To tam je dochované, i to vysvětlení, proč Ráza, Balík, Sequens už učit nebudou, proč i třeba k Otakarů Vávrovi mají studenti vztah, že nechtějí, aby měl nějakou další funkci. Tyhle věci se dochovaly z kateder, ale zase jenom z některých.

Ano, měl to být souběh publikací. Tam se to skutečně celé posunulo, to je pravda, ale bylo to myšleno tak, že v první polovině roku 2017 obě ty publikace vyjdou. A že rozhovory vyšly loni v dubnu a my opravdu tím, že jsme v březnu 2017 ty rukopisy i po korekturách měli hotové, tak také jsme žili v tom, že teď se dodělá fotografický doprovod, a směřuje to k tomu, že to do léta vyjde. Pak by to fungovalo tak, že by ty publikace byly skoro souběžně na světě, ale opravdu pak nastala situace, že s námi z toho nakladatelství nikdo měsíce nekomunikoval, a až na konci listopadu se nám znova ozvali, že se to tedy už dostane do fáze, že kniha bude, ale že už rukopisy jsou, tak jak jsou po korekturách, a že teď už se budeme zabývat tím, jaké fotky tam doplnit atd. Takže to je věc, že skutečně nastalo, že je tam jeden rok rozdílu, což je nešťastné v tom, že opravdu ideální situace by byla, kdyby ty knihy šly vyložené časově blízko sebe. Ale opravdu to nebylo úplně, že my autoři jsme pak do toho ještě v roce 2017 vstupovali, ale to je spíš otázka pro nakladatelství, kde nastal problém. Táhle paní to asi vysvětlí.

Eva Zavřelová:

(začátek mimo mikrofon) ...Nechali redakčně tu práci, takže až nám to předali po prázdninách někdy září/říjen, a tím se to zpozdílo. Takže úplně nebyl ten míč na naší straně v nakladatelství v tu chvíli.

Petr Bednařík:

Já víím, jak se tam měnil ředitel nakladatelství. Ale chápu, že to mělo vyjít souběžně, a ono by se to tak více doplňovalo, že skutečně právě v té knize rozhovorů je hodně k té atmosféře, k tomu, jak studenti vnímali různé situace, tak tam to v těch rozhovorech je a dělalo by to ten komplet. Tak ta koncepce i byla myšlena, že skutečně budou dvě publikace, kde vzpomínky budou doplňovat to, jak události na školách v tom vývoji probíhaly. Takže ano, stalo se něco, co nebyl ideál.

A druhá věc je skutečně k jednotlivým osobnostem, byla nějaká původní představa daleko více ještě pracovat s profily jednotlivých lidí, ale ve výsledku to tedy skončilo u profilů jednotlivých rektorů, ale určitě původně se mluvilo o tom, mít i profily děkanů, proděkanů a na všech fakultách ještě udělat daleko více informací k jednotlivým lidem. Ono je to tam taky trošku, třeba když zmiňujete toho Ceremugu, tak on se vám pak zase objeví i na HAMU jako funkcionář. Takže oni tam byli někteří lidé, kteří tak procházeli, nebo lidé z FAMU, kteří byli jako prorektorů na AMU, takže vy pak informace o nich máte i v jiných částech zase, které se týkají buď rektorátu, nebo HAMU. Takže ono to propojení mezi fakultami, třeba to personální ve funkcích, tam opakovaně nastávalo.

Martin Vadas:

Ještě k té první publikaci *AMU ve vyprávěních*, tam vidím veliký problém v redakční práci s textem. Shodou okolností jsem už dávno pamětník a asi před možná 12 lety tady v této místnosti historici z Ústavu soudobých dějin se vyjadřovali k práci kolegů a vzdělavatelů z ÚSTR a Prof. PaedDr. Mgr. Miroslav Vaněk, Ph.D., dnešní ředitel ÚSD, přednášel o orální historii, o metodách orální historie, „vyučoval“ tehdejší novice z ÚSTRu, co mají a nemají dělat, a že to „oral history“ není jenom zaznamenat projevy respondenta, ale že k tomu také musí být historický výzkum různých archivních pramenů, a věci, které ta postava tvrdí, musí být i nějakým způsobem verifikovány a případně i opatřeny redakční poznámkou nebo slovem editora, který je za vážně míněnou publikaci zodpovědný. Samozřejmě každý z nás, když stojíme před mikrofonem, tak vzpomínáme, mluvíme, na co si zrovna vzpomene, a lidská paměť je velmi ošidná, ale zpracování rozhovoru pro takovou publikaci skýtá a vyžaduje práci kritickou, redaktorskou a ediční práci s textem. Ty poznámky, bohužel, tady chybí, což si myslím, že čtenáře staví často před rébus, jakým způsobem vůbec má textu porozumět.

Prosím ještě Vlastimila Venclíka.

Vlastimil Venclík:

Já bych sem vnesl trochu humoru, to není nikdy na škodu, ale ona je to zároveň pravda. On o tom zřejmě neexistuje žádný materiál, což je kuriózní, ale já se to pokusím říct stručně.

Zhruba v 80. letech jsem byl vybidnut, abych si dodělal školu, přestože mě vyhodili před státnicí a školu jsem měl jinak hotovou. Normálně jsem musel, jako kdybych se hlásil na FAMU, absolvovat přijímací řízení, napsat rozbor filmu a takové ty blbosti, nebo dát nějaké práce. A pak mě pozvali na pohovor, chovali se ke mně hrozně. Vorlíček řekl, že mé práce jsou nízké úrov-

ně. Já jsem řekl, že jeho také a tím v podstatě ten pohovor skončil. Pozoruhodné je, že mi nikdy neposlali, že jsem nebyl přijat znova. Ale kdyby mě někdo někdy vybědl, já bych to rád řekl, ale nikdo se nikdy na mě neobrátil a mně se to teď vybavilo. Už jsem na to dávno zapomněl. To je tedy kuriózní, jací to byli srabové, že neměli ani odvalu napsat: Nebyl jste přijat. Tohle byla ta normalizační garnitura, která mi měla děkovat, že díky mně se – oni by se dostali stejně – dostali k tomu lizu. Právě díky mně vyhodili ty odborníky a dali tam tyhle normalizační zmetky. Ale neexistuje o tom nic, ani záznam, že jsem byl na tom pohovoru, ani že jsem nebyl přijat a to je škoda. Víím, že mi někdo jednou volal z AMU, jestli bych byl ochoten něco říct do nějaké publikace, a tím to skončilo. Už mě pak nikdo nevybědl. Oni mě tedy vůbec nevybědzejí k ničemu. Ale to je jen tak.

Martin Vadas:

Děkuji za shrnující referát Vlasty Venclíka a tím bych uzavřel, jestli nechcete ještě něco říct k publikacím *Dějiny AMU* a *Dějiny AMU ve vyprávěních*. Ještě Tomáš Fassati. Prosím.

Tomáš Fassati:

Jestli můžu si dovolit aspoň jednu otázku. Vy jste mluvil o archivech, ale jedna věc, která mi není jasná, ony také existovaly archivy studentských prací, a když to promítneme do oboru fotografie, tak tam jsem byl svědkem i toho, jak se to shromažďovalo a pak se to jednou zase všechno ztratilo, a zároveň fotografické diplomky FAMU odebíralo do své sbírky UMPRUM muzeum. Jak je to, jestli vůbec existuje nějaký archiv studentských prací?

Petr Bednařík:

Myslíte diplomových prací?

Tomáš Fassati:

Hlavně filmů, ale samozřejmě případně i písemných diplomek.

Jaromír Šofr:

To je otázka nejtěžší pro nás, kteří víme, kde to je. Archiv FAMU byl vydrancován legálně, tedy a stal se součástí Národního filmového archivu. A nás velice zajímá, jakým způsobem by bylo možné ty nejlepší věci z toho samozřejmě v digitální epoše teď digitalizovat, restaurovat digitálně.

Martin Vadas:

Ivo Mathé. Prosím.

Ivo Mathé:

Já bych chtěl dát panu Fassatimu odpověď. Pokud si pamatují, tak to jsou tři druhy archiválií. Jednak ty nejcennější – filmy, o kterých mluvil Jaromír Šofr, a to je velký problém, protože jsou v Národním

filmovém archivu, který je odmítá škole v podstatě půjčovat, vydávat, nechat digitalizovat apod. Potom jsou samozřejmě diplomové práce, které jsou většinou zachráněny v archivu, existují v knihovně. A fotografické práce, pokud si pamatují, tak byly dlouho v UMPRUM muzeum. (Nesrozumitelná poznámka.) Hlavně fotografické práce. I snad ročníkové, to znamená i některé klauzurní. A potom si katedra fotografie vymohla a musela, protože budova šla do rekonstrukce a ocitli se v budově AMU, která je v Berouně v nějakém snad dobrém skladu, ty fotografické práce. Aspoň za Jaroslava Bárty to tak bylo.

Petr Bednařík:

Diplomové práce, ty texty, ve velké míře dochovány jsou. Padesátá léta, tam také je problém, ale místo, kde dneska ten archiv je, tak je právě budova, kterou má FAMU pronajatou v Berouně. (Poznámka z pléna: Už ji vlastní.) Nebo teď už ji vlastní. Původně to bylo za jednu korunu ročně. Takže tam tyhle archiválie teď jsou soustředěny. Kdo chce zkoumat diplomky, k těm textům se dostat může.

Pokud jde o školní filmy, víím, že nějak Národní filmový archiv teď prezentoval, že tam má pracovníci, která se právě má té péči o školní filmy FAMU věnovat. Absolventka FAMU, která tam teď je najatá na to, aby měla na starosti školní filmy.

Tomáš Fassati:

A školní televizní záznamy?

Jan Bernard:

Televizní školní záznamy jsou, pokud víím, ve studiu. Tam to archivuje Studio FAMU. Filmy byly buď za děkanů, buď za Breganta nebo za Kochmana předány do Národního filmového archivu podle zákona, který nic jiného neumožňuje, a archiv je nepůjčuje jednak patrně ze zlé vůle, ale hlavně proto, že většinou tam není negativ, ale jenom kopie a tu jednu kopii samozřejmě nemůže nikam půjčit, protože by hrozilo nebezpečí, že ji zničí. Ale svého času jsme většinu těch filmů přepsali na DVCamy a ty jsou jak na FAMU, tak v NFA a měly by být k dispozici.

Petr Bednařík:

Já nějak víím, že třeba i letos na Letní filmové škole plánují, že by se tam školní filmy z 50. let prezentovaly v rámci LFŠ, takže víím, že jsem teď dostal informaci, že chtěli tam ty filmy uvést, takže pokud se nějak dohodnou s NFA, tak by asi ty nejslavnější filmy z 50. let tam měly být uvedeny.

řečnice:

(1:34:25) Já jsem se jenom chtěla zeptat vás, jestli se to týká i klauzurních filmů, nebo jenom těch diplomkových, těch závěrečných?

Jan Bernard:

Promiň, Ivo, já ti hned dám mikrofon. Je to tak, že ze starších dob se zachovaly jenom filmy, které byly dány do kombinovaných kopií, což nebyly ve všech případech ani absolventské filmy, ale v některých případech to byly i některé ročníkové práce. Ten soubor je velmi nesourodý.

A pokud jde o šestnáctkové dvoupásky, tak ty jsou zachovány jenom výjimečně někde, všechno je to předané také Národnímu filmovému archivu.

A pokud jde o – tady Jaromír (Šofr, pozn. red.) možná by mě mohl upřesnit – některé ročníkové práce kameramanské tvorby se dochovaly a jiné ne, protože katedra kamery má takovou zvláštní praxi, že dává všechny tyto práce, které vznikly ve škole a za školní peníze, absolventům a studentům katedry kamery domů, aby se s nimi mohli prezentovat.

Ivo Mathé:

Potvrzuji. Skutečně z katedry kamery jsou zachovány třeba barevné etudy od některých studentů, to znamená ročníkové cvičení, nikoliv absolventské filmy. A teď jsem si vzpomněl, Dane (Daniel Růžička, pozn. red.), *Studentské vysílání* musí být ne v archivu FAMU, ale v televizním archivu (?), samozřejmě, v rámci jiných pořadů, ale najdete to, protože to mělo svůj vlastní emblém, na kterém se tenkrát trvalo – SV v rohu. Některé věci jsou samostatné jako koncerty, ale někdy, když byly ty první práce studentů už koncem listopadu, tak byly v rámci jiného pořadu. Ale existuje to. Myslím, že se to nemazalo, určitě.

Petr Bednařík:

Jen připomenu, že zrovna to *Studentské vysílání* je dobře zmapováno. Petr Kotek k tomu napsal, to byla nejprve jeho diplomová práce...

Ivo Mathé:

To nebylo od toho Kotka moc přesné, ale dalo by se to pracně nějak vyhledat.

Petr Bednařík:

Ale vyšlo to i jako publikace a mělo by to být v archivu České televize, asi ty obrazové záznamy.

Martin Vadas:

Ještě další obrazové záznamy byly také v *Originálním videožurnálu*, který v revolučních dnech občas zavítal i na FAMU, a jsou tam docela unikátní snímky z akademických rozprav o tom, co dělat, když Československá televize nechce odvysílat studentské práce.

Kristina chce ještě něco říct, tak prosím Kristinu.

Kristina Vlachová:

Já bych se ráda vyjádřila k jedné z těch publikací. Neznám tu knihu *Dějiny AMU v Praze* nebo *Dějiny AMU ve vyprávěních* pánů Bednařika a France, to neznám, protože kolegové mi říkali, že je to tak strašně povrchní, abych to raději ani nečetla, ale knížku – *Generace normalizace* – tu jsem si dokonce koupila a tady jsem si udělala pár výpisků, které bych vám ráda řekla.

Dovolím si malinký úvod. Přišla jsem na Barrandov začátkem roku 1966, protože jsem tam měla umístěnku z ČVUT z katedry rádio, film, televize jako zvukařka. A přišla jsem tam v době, kdy se tam dokončovaly *Starci na chmelu*, *Marketa Lazarová*, filmy Evalda Schorma. To prostě bylo tak nádherné období, a když jsem dělala to kolečko, tak jsem si myslela, že jsem v ráji. Evald Schorm mě brzo vyvedl tedy z téhle představy a řekl mi, že všechno tam ovládají estébáci a KSČ, samozřejmě že nikdy nemůžu být zvukařkou, když tedy nevstoupím do KSČ, nebo nepodepíšu spolupráci s StB. Tak jsem to pochopila, a proto mě docela potěšilo, že v té knížce *Generace normalizace* jsem našla takové věty, které jsem si tady vypsala, abych nebyla nepřesná. Například Ludvík Toman, že měl úzké vazby na sovětskou tajnou službu. Ludvík Toman tedy jako ústřední dramaturg Filmového studia Barrandov. Že Kamil Pixa je bývalý vysoký důstojník StB a nedávno jsem se v jednom populárním časopise dočetla v rozhovoru se Štěpánem Hulíkem, že ředitel Purš a Kamil Pixa pracovali pro protilehlé tajné služby, a to že byl jaksi důvod jejich špatných vztahů. Také jsem se dočetla o spolupracovníkovi Ludvíka Tomana, který se jmenoval Karel Cop. Jeho přítelkyni Venuši, už jsem zapomněla to příjmení. Bylo mi to strašně líto, na to mě upozornil tady kolega, že tam nebyla zmíněna milanka generála Šejny. Šejna byl takový semínkový generál, který tenkrát emigroval do Ameriky a s ním tedy i studentka FAMU, která jistě by si zasloužila v takové publikaci nějaké důležité místo.

Já nevím, jestli to mám říkat...

Martin Vadas:

Kristino, ty asi mluvíš o knížce, k níž tady nemáme autory, jestli tomu správně rozumím? Prosím, pojďme se věnovat našemu programu, abychom využili kapacity našich hostů. My si raději tu knížku přečteme, a pak třeba uděláme rozpravu o normalizaci v kinematografii a v televizi vůbec.

Kristina Vlachová:

Dobře, dobře. Tak knížka se jmenuje *Generace normalizace* (autorky: Tereza Czesany Dvořáková a Marie Barešová, vydal: NFA 2017, pozn. red.) a já vám ji všem vřele doporučuji, přestože stojí

víc než 300 korun. Dozvíte se tam úžasně věci a klepne vás pepka.

Martin Vadas:

Díky za propagaci a teď bychom konečně přešli podle programu dál. Prosím Kateřinu Svatoňovou, aby představila knížku *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*.

Kateřina Svatoňová:

Děkuji za uvedení a děkuji za možnost přiskočit v programu dopředu. Kniha, kterou tady prezentuji, je výsledkem asi čtyřleté práce, což byl čtyřletý projekt, který se skutečně zaměřil na kritické zpracování pozůstalosti kameramana Jaroslava Kučery, a vznikla z toho jednak publikace, jejíž titul máte nadepsaný nade mnou, a jednak z toho vznikla výstava, která byla v roce 2017 na jaře v Brně v domě Pánů z Kunštátu a prezentovala archiv Jaroslava Kučery. Možná jste někteří tu výstavu viděli.

Kameramana Jaroslava Kučeru v této společnosti vůbec netřeba představovat, takže se tomu vyhnu, nicméně je podstatné, že jeho tvorba je natolik obsáhlá, že prošla skrze poměrně dlouhé období od konce 50. let přes českou novou vlnu až po normalizační období 70. a 80. léta, kdy Jaroslav Kučera též pracoval, například i na populárních filmech, žánrových filmech, jednak v Laterně Magice, a také na zahraničních produkcích, takže jeho tvorba je neuvěřitelně pestrá a pro někoho, kdo se ji snaží zpracovat, velmi dobrodružná.

Ač Jaroslav Kučera byl jeden z našich nejznámějších kameramanů, tak přesto téměř nic o něm nevzniklo. Pozůstalost, resp. jeho tvorba nebyla téměř nijak zpracována a v podstatě ani není divu, protože i přesto, že tady během tohoto odpoledne budou prezentovány tři publikace, které se věnují kameramanům, tak to není úplně běžná praxe, ani v zahraniční odborné literatuře se nesetkáme s příliš mnoha publikacemi. Většinou jsou to buď vzpomínky, rozhovory, objevují se knihy, které se třeba věnují vývoji techniky nebo třeba systému studiové tvorby v Hollywoodu, ale v podstatě osobnostem kameramanů, z nějakého estetického, nebo natož teoretického hlediska, to v podstatě je velmi neobvyklé. Asi není divu, protože ta pozice pro nás jako teoretiky či historiky je poměrně složitá, protože samozřejmě to, co pro některé kameramany nebo pro všechny kameramany je zcela zřejmé, tak není zřejmé pro autora textů, protože je to taková specifická pozice mezi uměním, technikou, specifická pozice v tom autorském týmu a je poměrně složité k ní nějak přistoupit.

Nicméně pro mě a pro celou tu monografii je typický trošku jiný přístup, protože já jsem nevyšla z těch hotových filmů, abych se zabývala tvorbou Jaroslava Kučery, ale v podstatě jsem začala úplně

odjinud. Hlavním impulzem k mé práci bylo hlavně nalezení neznámé pozůstalosti Jaroslava Kučery, která se našla v rodině u Terezy a Štěpána Kučerových, a byla velmi obsáhlá. Je v ní mnoho negativů, dia pozitivů, fotek, až okolo 10 tisíc. Byly tam nalezeny jeho koláže, které dělal, pár obrázků, které namaloval. Zároveň některé zkušební snímky, zkušební záběry, věci, které natáčel s rodinou na šestnáctku a osmičku. Opravdu velmi pestrá koláž. Jaroslav Kučera byl velký sběratel a shromažďoval celý život všechno, takže to opravdu bylo několik beden nejrůznějšího materiálu, který nebyl nijak tříděný.

Pro mě, jakožto teoretičku, která je zvyklá vycházet z textů a spíše se o opírá o nějaká svědectví a teoretické texty, tak ta pozice byla velmi nezvyklá. Zároveň šlo o velmi vzrušující práce, protože to byla pozůstalost, která jednak byla ohromná, jak jsem říkala, a zároveň byla netříděná. V podstatě se mi dostaly do ruky pouze obrazy a nikoliv texty, tzn. bez nějakých vodítek. Většinou ani rodina velmi často a přátelé nebyli schopni třeba identifikovat, z jaké doby vůbec ty materiály pocházejí, takže to byla i velmi dobrodružná práce po této stránce. A jelikož o kameramanské práci není až tolik literatury, tak v podstatě jsem se octla i v takovém metodologickém meziprostoru. Pořádně jsem nevěděla, jak se k tomu postavit, což mi ale umožnilo, že jsem vstoupila do toho neznámého pole, ale zároveň s tím obrovským materiálem. Mohla jsem tak udělat takový krok stranou, a tedy nevěnovat se finálním filmům jako takovým, těm dílům, artefaktům, ale spíše jít jakoby před a sledovat vůbec proces uskutečňování. Umožnilo mi to hledat nějaké stopy mezi tím archivním materiálem, tou pozůstalostí a nějakým soukromým archivem, něčím, co skutečně zůstalo u Jaroslava Kučery doma a nepřekročilo práh Troji, a stopy mezi tímto materiálem a mezi výslednými filmy. A to, co pro mě bylo asi nejpodstatnější, tak vůbec sledovat to myšlení o obraze, myšlení s obrazem nebo myšlení obrazem, které Jaroslav Kučera ve své práci prováděl.

V podstatě pro mě to bylo i důležité právě proto, že jsem se snažila nějakým způsobem hledat vůbec jazyk, jak o jeho práci psát, jak vůbec psát o kameramanově práci, a zároveň aniž by to bylo teoreticky natolik nevědomé, abych se vzdala nějakého historického ukotvení. Práce sleduje všechno v kontextu nějakých dobových praxí a praktik v Československu a sleduje i vztah umělce a státního systému. Z toho hlediska se tam dostává třeba i ten institucionální kontext v té FAMU, která tady byla zmiňována.

A co jsem z nějakého metodologického hlediska udělala, opírala jsem se hodně o teoretickou filozofii a teorii médií, která

ukazuje, že možná je podstatnější právě sledovat ne ten výsledný produkt nebo výsledné dílo, ale že mnohem blíže se dostaneme k nějakému myšlení o obraze tím, že sledujeme v podstatě ten kreativní proces, který mu předchází. Takže já jsem sledovala to, jakým způsobem Jaroslav Kučera hledal některé věci, sbíral, díval se, jakým způsobem sledoval při své práci okolí a dostával ho právě do fotografií, jakým způsobem všechno viděné uchovával nebo zaznamenával, ale zároveň, jak s tím materiálem potom i experimentoval, využíval nějaké metody postprodukce a filmového triku, aby dosáhl toho specifického výsledku, kterým on byl typický.

To je takový metodologický rámec, co mi umožnilo sledovat jakoby stopy a kriticky zpracovat nějakou zcela nepřehlednou a neuchopitelnou pozůstalost, velmi rozsáhlou, a sledovat na teoretické rovině, co vůbec znamená práce kameramana, o což jsem se jako „nekameramanka“ dovolila pokusit. Budu ráda za vaše komentáře, zajímá mě i to, jakým způsobem právě ta jeho práce byla specifická, zároveň i v kontextu té politicky složité situace Československa a jednotlivých proměn v rámci kinematografie.

Děkuji a nechám to na vašich komentářích nebo případných otázkách.

Martin Vadas:

Moc děkuji za tohle vyznání autorky, protože Jaroslav Kučera byl také mým pedagogem a zažil jsem jeho přemýšlení filmem přímo při jeho přednáškách a to, jaký proces on podstupoval v případě přípravy nějakého natáčení, tak to nám tady při svých přednáškách rád vyprávěl. Jsem rád, že teď je to mysterium tvorby i odborně zachyceno, že nezůstane jenom v krabicích v pozůstalosti rodiny.

Zajímalo by mě, jestli Štěpán, jeho syn, třeba neuvažuje, že by se do toho pustil a že by tu vaši práci nějakým způsobem také vizualizoval, aby vznikl nějaký dokumentární film, protože ty věci se dají napsat, ale pokud jsou vizualizované a jsou vidět, tak možná, že by to byl zajímavý dokumentární film, nahlédnout do niterné činnosti vynikajícího kameramana, protože je to hodně utajená Pandořina skříňka, ta kameramanská tvorba, a málokdo má možnost a také tu pílí do ní nahlédnout. Jsem rád, že jste tou cestou prošla, a zajímalo by mě další osud té materie, jestli se s tím něco uvažuje, jestli Štěpán Kučera, sám vynikající kameraman, se i tímto směrem konečně rozhybe?

Kateřina Svatoňová:

Na to je několik odpovědí. Co jsem neřekla, protože tady tu knihu nemám, je velká a tlustá, tak vám ji nemůžu poslat, ale kdo ji neviděl, tak ta kniha je hodně výtvarná a velmi se snaží ten materiál co nejlépe

zpřítomnit. Je složena z několika rovin. Textové, kterou jsem představila, ale zároveň je hodně postavena na tom, že samotný archiv ukazuje ve vztazích k výslednému dílu, takže tam je mnoho fotografií z filmů, ale zároveň v kontextu toho archivu kameramana. Tím je asi poměrně zajímavá, že se můžete nejen seznámit s tím, co znáte a co vám třeba uniká v okamžiku, kdy se díváte na pohyblivý obraz, tady je to zastaveno do nějakých klíčových detailů, ale zároveň tedy ve vztahu k tomu archivu, který je zcela neznámý.

Proč jsme se pak hned pustili do výstavy, bylo to právě proto, co jste říkal, že přece jenom v té knize pořád chybí jakoby to, co je podstatou kameramanské práce, a dá se říct, že ta kniha představuje Jaroslava Kučera spíše jako fotografa než jako kameramana, který pracuje s pohyblivým obrazem. Ta výstava byla postavena hodně na jednotlivých zkušebních materiálech a rodinných filmech právě proto, aby doplnila tu knihu a představila to, co by zůstalo normálně někde pohřbené.

A jaký je další osud? V tuhle chvíli se chystá skutečně dokumentární film a chystá ho producenty Tomáš Michálek ze společnosti MasterFilm, který se podílel i na té knize. Původně jsem se na něm měla nějak podílet, ale teď jsem dlouho o tom nic neslyšela, takže nevím, kam se to vyvíjí. Zdá se, že pravděpodobně to bude dělat Jakub Felcman. Nevím, do jaké míry jako realizátor a do jaké míry jako scenárista. Pravděpodobně stříhat by to měl Jiří Brožek, který ty materiály zná velmi dobře a který stříhal i materiály na výstavu. Štěpán Kučera s tím určitě nic dělat nebude a určitě se nerozhýbe v tomto směru. To je myslím jisté.

Martin Vadas:

Děkuji. Prosím otázky. Ivan Biel.

Ivan Biel:

Dobrý den. Tohle není kritika a také nemůže být, protože já tu knihu neznám a naopak se velice na ni těším, ale dívám se tady na téma tohoto Čtvrtletníku: historiografie filmového a televizního školství. Já vím, že Kučera učil na FAMU. Je v té knížce nějaká kapitola o jeho pedagogické činnosti?

Kateřina Svatoňová:

Ano, je tam podstatná jeho role pedagoga, právě proto, že se tam odráží, jakým způsobem vnímal barvu jako nějaký hodně výrazný výtvarný prostředek, takže je tam věnován i tomuto prostor, i té barevné etudě a těmto věcem. Musím říct, že jsem s tím poměrně bojovala – tedy je pravda, že co se týče archivu FAMU, tak tam jsem se dostala jenom k závěrečným pracím a k zápisům ze státní zkoušky a k dalším materiálům jsem se nedostala. Dívala jsem

se i na věci, které vedl, jaké vedl studentské práce a takové věci, ale velmi těžko se dostávalo k těm materiálům a vycházela jsem hodně i ze svědectví lidí, kteří ho znali, a ta svědectví, i když tady už byla nějakým způsobem představena problematičnost nějakých orálních vzpomínek, se natolik shodovala na postavě Jaroslava Kučery a na jeho způsobech představování kameramanské profese, že si myslím, že to je zřejmé. Takže ano.

Martin Vadas:

To znamená, že barevná cvičení se v NFA nedochovala, nebo nejsou tam? Já myslím, že tam musí být, protože se dělaly i kopie. Občas to byly také reprezentativní filmy FAMU, už za vedení Kučery.

Kateřina Svatoňová:

Já jsem se dostala k velmi málo věcem, musím říct. Ale zase na druhou stranu je také pravda, že nevím, jestli už v tu chvíli ta sbírka tam byla převedena. Byla? Od kdy je? Už dávno.

Tomáš Fassati:

Martine, jestli to právě nebyla ta kameramanská cvičení, co dával šéf katedry domů kameramanům?

Martin Vadas:

Když se dělala filmová kopie, tak určitě by ty stažené negativy atd. putovaly právě do NFA. Uvidíme.

Prosím, máte dotazy k publikaci, kterou máme představenou? Tomáš.

Tomáš Fassati:

Já bych jenom si ji dovolil naprosto stručně pochválit. Ta výstava v Brně – škoda, že nebyla také v Praze – byla právě perfektním přiblížením i těch kinetických záležitostí. A proč jsem si vzal teď slovo, je to, že si myslím, že právě takové výzkumy a charakteristiky hlavních osobností by měly někdy tvořit podstatnou součást nějaké monografie o historii AMU nebo FAMU, i když jistě nebude moct být rozpracována u všech osobností takhle podrobně, ale ta škola stojí právě na osobnostech, které určitě veřejnost zajímají, a myslím si, že se jimi může nejlépe prezentovat. To, jak probíhala dejme tomu historie instituce, to je takový zajímavý doplněk, ale jde o ty osobnosti, které tam učily. Samozřejmě analýza metod vyučování, to je téma, které si zaslouží ještě zamyšlení do budoucna.

Martin Vadas:

Děkuji za doplnění. Nemáte-li dotaz, tak bych přešel dál podle programu. Udělali jsme malý časový přesun, protože paní docentka bude muset později odejít, takže aby se na ni dostalo. Původně jsem vystoupení řadil podle abecedy, ale pak došlo k úpravám. Tomáš Fassati nám připravil

prezentaci osobnosti profesora Jána Šmoka, zakladatele katedry fotografie a myslím, že se tam dotkne i některých metodických a pedagogických postupů.

Jan Bernard:

Jenom s dovolením, než Tomáš si to připraví, bych řekl, že je možné, pokud jde o barevné etudy a vůbec o některá cvičení FAMU, že se dostaly do NFA z archivu Barrandova, pokud k nějakému takovému přenesu došlo. Já myslím, že možná málo ano, ale to je jediná možnost, jak by se tam dostaly. Jinak o nich nevíme nic. Zachovaly se nějaké barevné etudy z 90. let, ale rozhodně ne z doby Kučerova působení.

Martin Vadas:

Děkuji.

Tomáš Fassati:

Vážený přítelé, děkuji, že jste mně umožnili vystoupit na dnešním setkání, neboť jako přece jenom už pamětník mám hezké vzpomínky na to, jak byla společnost FITES v 60. letech založena, poté zakázána a jako jediná nesměla fungovat během normalizace, což je dobrou vizitkou. Všechny ostatní tvůrčí svazy nabraly normalizační kvality.

Já si dovoluji se ve stručnosti zmínit o roli profesora Jána Šmoka na FAMU. Historiografie FAMU zde prezentovaná zmiňuje právě i speciálně několik osobností, jejichž celý život, doslova taktok cituji, je spjat s vývojem školy a Šmok mezi ně patřil. Byli tam mnozí spíš takoví organizátoři a úředníci, ale byli tam také některé tvůrčí anebo hlavně pedagogické osobnosti. Šmok byl svým způsobem i charismatičtější osobnost, která vyvolávala kromě přátelských reakcí i mnohá odmítnutí, a doprovázel ho velice svěbytný humor. To všechno byla témata, která soustřeďovala na jeho osobu pozornost, a lidé se potom samozřejmě také s oblibou přeli, jestli je dobrý fotograf nebo kameraman, aby mohl učit, a jestli je dobrý teoretik atd. atd. Nakonec i jeho nepřátelé se shodli, že on samozřejmě je především výborný pedagog, a to je právě téma, kterému bych se chtěl trošičku věnovat, protože já učím už 15 let na UMPRUM, kde samozřejmě vede ateliéry spousta výrazných zajímavých osobností, a je to takový ten tradiční přístup k umělecké pedagogice, ale kromě toho jsou zapotřebí také další osobnosti právě pedagogické a mezi ně na FAMU Šmok patřil.

Když jsem sledoval popis nebo pokus o popis vývoje metod vyučování, tak bylo evidentní, že zpočátku to byla spíš taková živelná situace, kdy se shromáždily třeba osobnosti typu Plicky nebo další lidé, kteří se snažili vyprávět o svých zkušenostech, o svých pocitech, o svých kritických názorech na soudobou tvorbu, ale ke koncepci

to ještě mělo daleko. A Šmok byl právě jedním z prvních, který se o ni pokoušel. Sám byl takový systematick do jisté míry, ale ne tak suchý a tvrdý, jako třeba někteří vyučující techniky. Bylo v něm hodně emocí, hodně svobodomyšlnosti, ale ta systematicklost a jeho pocit, že by se chtěl věnovat v životě především vyučování a nikoliv tvorbě, ho vedly k tomu, aby přemýšlel, jak tu tvorbu nejlépe podpořit právě systémem.

Je to i soudobé téma na vysokých školách. Prostě debata o tom, jak učit umělce. A ty debaty, přestože umělecké školství má bohatou historii, jakoby se nijak dál neposunují. Je velice zajímavé, když se historici umění zmiňují třeba o školách typu Bauhaus, nebo potom některé další školy, které učily určitou tvorbu, což je charakteristické pro zakázkovou tvorbu, jak mnohé z těch dobrých, zajímavých a dávno vyzkoušených metod se dneska stále nepoužívají. A důvod, proč se nepoužívají, je přirozený. Prostě ony svým způsobem omezují určitý svobodný tvůrčí rozhled, jak uměleckých pedagogů, tak i studentů, ale u velké části uměleckých škol a právě u těch, které pracují s užitým uměním, což film do jisté míry je, zakázkovým uměním, jde o to, aby vychovali univerzální profesionály, kteří dokážou především po řemeslné stránce reagovat na jakoukoliv zakázkovou situaci, a pak samozřejmě mohou být také umělci, tím nikdy nebude každý student, ale všichni absolventi by měli být dobří profesionálové. A to byla v podstatě zásada profesora Šmoka, který se pokusil do těch zejména kameramanských cvičení přinést takové ty naprosto základní typy úkolů, kde si kameramani i fotografové museli vyzkoušet všechny základní úkony z hlediska záběrování, střihové skladby, z hlediska osvětlování, z hlediska jak klasické statické, tak i kinetické kompozice. Jeho cvičení byla proslulá, a do jisté míry se jim mnozí lidé smáli, protože zase měli pocit, že je svazují a omezují, ale ono to bylo jenom v prvních ročnících, kde je opravdu zapotřebí se věnovat systematicky řemeslu a porozumění médiu. On to měl opravdu dobře promyšlené.

Šmok, o kterém je zmínka i v té historiografii, že přišel s nějakými koncepčními prvky, ale nejsou tam pak už popsány, jaké to byly prvky, přinesl do školního systému i díky tomu, že figuroval v některých vyšších funkcích, další věci, které jsem tady na tom obrázku napsal červeně. To znamená, on tam přinesl mj. i výuku fyziologie zraku. Bohužel, se mu tam už nepodařilo prosadit výuku psychologie nebo kognitivní psychologie, což je také naprostý základ profesionality a chybí na mnoha uměleckých školách dodnes. A potom jeho vlastním teoretickým přínosem bylo zpracování takové svěbytné názorné jednoduché praktické formy obecné teorie

komunikace, která byla i rozpracována na speciální teorii komunikace fotografie, filmu, televize případně dalších oblastí, a to se tam potom nakonec učili nejen fotografové a kameramané, ale i režiséři a další, byť jenom krátké období, a tím ten tehdejší koncept byl velmi charakterizován.

Tento koncept vedoucí k profesionalitě stál a dodnes stojí jako určitá protipoloha k tomu akademickému uměleckému školství postavenému na ateliérové výuce, kde prostě středem všeho jsou ateliéry s výraznými osobnostmi, kde učí jednotlivé osobnosti podle svého stylu, své filozofie a žáci buď ten styl a filozofii nějakým způsobem přijímají, anebo se vůči tomu vyhraňují, ale velmi často nemají během studia možnost se setkat už s jinými typy podnětů. Některé školy, například Fakulta architektury v Ústavu průmyslovému designu proti tomu bojuje tak, že nutí studenty vystřídát všechny ateliéry během pěti let studia, a to už potom je trošičku něco jiného.

To bylo ke Šmokově koncepci a já bych rád jeho pedagogický přínos pro školu charakterizoval ještě na druhém příkladu. Pak už vás jenom stručně seznámím s některými takovými drobnostmi, které se týkají života profesora Šmoka a školy. Ale tento druhý příklad pedagogického působení je úplně z jiné oblasti, která svým způsobem byla i svěbytná v komunistické době normalizace, protože o normalizaci je samozřejmě možné se zmiňovat jako o nesvobodném čase, kdy nebylo možné leccos a kdy bylo leccos zakázáno, přesto si ta škola ale udržovala uvnitř velmi silnou vnitřní svobodu, kterou mnozí pedagogové, často i funkcionáři komunistické strany chránili před vnějším působením čistě právě proto, aby studenti nebyli ohroženi. Šmok měl třeba takovou oblíbenou průpovídku: „Tvořte si svobodně, jak chcete, ale ven ze školy nic netahejte a nezáúčastňujte se absolutně žádných vnějších akcí, demonstrací atd.“ Nakonec tam vytvořil takovou atmosféru, že z toho vznikla i třeba ta slavná generace slovenských fotografů v 80. letech atd. atd.

Jeho svěbytné postavení nicméně je charakterizováno tím, že on byl nejdříve součástí toho komplexního studia filmu, které bylo opravdu kolektivní, kdy studovali spolu a pracovali na společných pracích kameramani, střihači, scenáristé, režiséři, zvukaři atd., ale pak založil katedru fotografie, která byla zcela autonomní. A to je také možná jeden z důvodů, proč o něm a o katedře fotografie ostatní pedagogové a dějiny FAMU moc nepišou, protože také nevědí. Fotografie byla vlastním prvním studiem fotografie v České republice, v Československu, jedním z prvních studií fotografie na vysoké škole na světě vůbec a byla srovnatelná s ateliérovou výukou jiného výtvarného vizuálního umění jinde, ale byla prováděna jinak, to znamená ne

ateliérově. Později se k tomu FAMU nakonec zase jakoby vrátila, že tam byla zavedena ateliérová výuka, což je dobré pro volné umění, ale pro zakázkovou užitou tvorbu ne. To byl spíš krok zpět.

A teď ke Šmokovu Karlštejnu, který velice dobře charakterizuje nejen osobnost profesora Šmoka, ale i jeho pedagogický přístup. V 70. letech mluvit o soudobých trendech umění ve světě v podstatě bylo trestné, natož o tom učit oficiálně ve škole. Šmok ovšem velice obdivoval happeningy a všechny další soudobé projevy umění a dokázal je podávat studentům tak nezávisle a zároveň i šťavnatě, že se domnívám i s dnešní zkušeností a s odstupem, že to bylo politicky nenapadnutelné. A nejen o tom vyprávěl, ale sám mnohé z těch happeningů pořádal. Svým způsobem je zajímavé, že dějiny českého výtvarného umění toto nemají zaznamenáno vůbec, a jedním z výrazných happeningů byl právě Šmokův Karlštejn, který byl pedagogickým happeningem. On tam od 60. let pravidelně každý rok vodil skupinu studentů, se kterou absolvoval takový jakoby školní výlet, který měl svá pravidelná zastavení. Tady dole na fotce třeba vidíte místní ateliér, bývalý živnostenský fotografický ateliér pod hradem, který měl také tuhle plošinku, kde se potom v létě nechávali turisté fotit s pozadím toho slavného hradu. On je tam trošičku zarostlý tím stromem, ale jinak to bylo přehledné.

A měl i další zastavení, ale podstata spočívala v tom, že ta skupinka studentů se Šmokem nikdy nedorazila do interiéru hradu, který všichni známe a víme, co je jeho podstatou, to znamená vrcholná duchovní gotická tvorba, a prostory, které měl Karel IV. pro své duchovní soustředění. Nikdy tam nedorazili. On by také Šmok svým způsobem o tom nemohl vyprávět studentům nic moc v podstatě a oni by to také možná vůbec nechávali a nepřijali. Ale vytvořil s nimi takovou hru házení kamínku, který vždycky měla provádět nějaká místní panna, kterou bylo třeba najít. (Kam dohodila, tam se přibližování se k těm velkým kulturním hodnotám v daném roce zastavilo, pouf se obrátila a šlo se do hospody diskutovat, pozn. red.). A tímto postupem se postupovalo další roky blíž a blíž ke dveřím hradu, ale za 30 let se nikdy do hradu Karlštejn nevstupilo.

Chci tím jenom stručně říct, že Šmok tím chtěl naznačit mladým studentům, že v tom hradě se ukrývají podstatné hodnoty myšlení života i umění, ke kterým třeba dospějí někdy později v životě, a třeba by svobodný režim jim umožnil o tom víc mluvit, ale stejně by to bylo předčasné, ale aby je inspiroval k vlastnímu přemýšlení a k pozdějšímu třeba návratu k těmto myšlenkám, tak pro ně tento happening připravoval.

Přečtu vám tady jenom takový krátký kousek, který to krásně vystihuje: „Karlštejnský happening byl po celou dobu svého konání, stejně jako osoba jeho organizátora profesora Šmoka, provázen nesnadno vyslovitelnými obsahy, jež mnozí z účastníků vnímali každý po svém. Čas podnítil krystalizaci pocitů do konkrétnějších úvah, které mohly být hodně vzdáleny od prvoplánové studentské legrace vymyšlené jinak navenek zaryté materialistickým profesorem. Prvoplánovou jistě zůstává také interpretace akce coby výsměchu kýčovitých školních výletů české školní mládeže, byť romanticky ovoněná symbolikou nenaplněné touhy.“

O profesoru Šmokovi je známo, že léta, která nás nejvíce inspirují do života, prožil v silně křesťanském prostředí slovenské Spiše protkané mistrovskými díly vrcholné gotiky. Zaujatost, s níž své posluchače důrazně seznamoval s kouzlem spišské sakrální plastiky, zejména gotických madon, byla ale nepřehlédnutelná. On vozil studenty FAMU i na tu Spiš, nakonec ale ne tak často a v tak velkém a tak pravidelně. S podobným zaujetím nedokázal Šmok hovořit o ničem jiném.

Co ale vnímat venku před hradem Karlštejnem z vrcholné gotiky, když vidíme jen novogotickou podobu Mockerovy rekonstrukce? Jedině duchovně vyzrálou osobnost proslulého panovníka přítomného v géniu loci celého prostoru. Ale i když víte vše, můžete cítit, že jste na cestě k pochození podstaty informace. Leckomu se pak dříve nebo později o kousek dál může zdát cíl cesty jako nikdy nedosažitelný. Dobří učitelé předkládají svým žákům zásadní hodnoty nepřímou. Nejlepší pak dokáží projev zatraktivnit ještě humorem. Smích tak může tvořit další ochrannou vrstvu, která zachytí každého, kdo není dostatečně připraven na další cestu.

Tak to jsou myslím podněty, které bude určitě užitečné zpracovávat při budoucím zamýšlení se nad pedagogickými metodami školy, a to nejen těmi řemeslnými, formálními, estetickými, ale i těmi obsahovými a filozofickými.

Teď jenom mi dovoluňte na závěr ještě promítnout zbytek fotek, které jsem tady přinesl. Tady je ještě ze Šmokova Karlštejnu, který se mimochodem koná dodnes, ale samozřejmě už jenom ve vzpomínkách na pana profesora. Tahle fotografie připomene, že Šmok je sice známý teorií komunikace, ale on se původně velmi intenzivně zabýval teorií technologie fotografické, filmové, snímkové, velice podrobně a smysluplně, a to možná mu dalo potom do jeho teorie komunikace trochu víc technologické výzvy, než mají třeba mnozí filozofové.

Také byl autorem mnoha skript, z nichž některá vyšla i v cizích jazycích, a není chyba připomenout, že žáci profesora Šmoka

potom učili jeho teorii mnohde po filmových a fotografických školách po světě. Ne proto, že by byla slavná, ale proto, že byla velice prakticky uchopitelná a dobře vnímatelná prakticky.

A tady už je jenom pár obrázků, které by měly tvořit důležitou součást vizuálního archivu školy a které jistě v nějaké budoucí monografii budou hrát významnou roli, protože obraz patří k tomu hlavnímu, co FAMU učí a co je právě sdílné pro širokou veřejnost.

A úplně na závěr připomínku toho, že Šmok zanechal stopy i jinde v prostoru, například mu byla věnována první stálá expozice fotografické tvorby v ČR v Muzeu umění a designu v Benešově, která byla vytvořena v roce 1998, teprve potom vznikla ale mnohem menší expozice fotografie v rámci UMPRUM muzea. Galerie Jána Šmoka byla vytvořena v budově Střední umělecké školy v Jihlavě. A tady taková poznámka o tom, že pravděpodobně s výjimkou slavných uměleckých osobností – opakují, Šmok byl spíš výrazná pedagogická osobnost – nebyla žádná osobnosti historie filmu věnována při dokumentaci jejího života taková pozornost jako Šmokovi, kterému byla vydána i dvě DVD se zachycenými různými videozáznamy jeho přednášek, televizními filmy o něm a i záznamy různých happeningů.

A tady úplně poslední obrázek připomíná tu humornou stránku, protože to bylo to, co studenty na něm přitahovalo nejvíce, takže tady mu vydali bankovky. On bydlel v Korunní ulici, takže z minerálky Korunní potom udělali tzv. limitovanou edici s jeho podobenkou.

Takže to jenom takový drobný příspěvek k historii FAMU, která, věřím, si zaslouží v budoucnosti kromě této, řekl bych, celkem pracné historiografie, které si vážím, právě ta další zpracování a i reprezentativní knížku pro širokou veřejnost.

Děkuji.

Martin Vadas:

Děkuji Tomášovi Fassatimu, protože tento vhled do osobností, si myslím, je velice důležitý, a narazili jsme také na tu „světovost FAMU“, na to, že s metodikou, nebo metodikami, které si vybudovali, nebo vytvořili někteří učitelé na FAMU, potom výrazným způsobem uspěli v zahraničí. Například František Daniel, děkan FAMU z roku 1968, víte, že pak emigroval do USA, a později založil katedru scenáristiky na Univerzitě Jižní Kalifornie v L. A., učil také na Columbiu v New Yorku a byla to metodika, kterou Kratochvíl s Danielem rozvinuli koncem 60. let na FAMU, kterou pak úspěšně uplatňoval daleko za mořem. Jeden ze žáků profesora Šmoka Robert Buchar vyučuje jako profesor na Univerzitě v Chicagu, je to on, ten, který nechal přeložit Šmokova skripta. Jeho

skripta se překládala i pro FAMU speciál, takže Šmok, i když žádného Oscara nezískal, byl takový mezinárodní fenomén, který propagoval dobré jméno školy i v zahraničí.

Máte někdo nějaký dotaz? Chtěli byste se zeptat Tomáše Fassatiho? Prosím.

Ivo Mathé:

Mně to okamžitě připomnělo knihu *AMU ve vyprávěních*, kde jeden z narátorů, mimochodem z mého pohledu naprosto kritická záležitost celé té knihy, na jedné stránce nejdřív praví: Ty Brousilovy články o filmu nejsou... (nesroz.), to jsou prostě blbosti. A o něco níž praví: A pak tu byl Šmok, který měl takové bláznivé teorie o umění (doc. Mathé cituje výroky prof. Karla Vachka, pozn. red.). To je podle mě nejstrašlivější součást té knihy *AMU ve vyprávěních*. Perel, které tam ten narátor má, bohužel asi bez redakce autorizovaných, je asi 18 podobných.

Martin Vadas:

Já bych řekl, že zrovna tohle mi v té knize tak strašně nevádí. Je to poměrně ostrý názor nějakého mluvčího, mezi umělci bývají i takové ostré výroky. Mně daleko víc vadí věci, které jsou nepravdivé, protože tohle je většinou „pouze“ hodnotící komentář v podstatě. Ale jinde narátor motá páte přes deváté, a redaktor si toho nevšimne, nebo se tím nechce zabývat, aby se nedotkl osobnosti nebo něco takového, tam si myslím, že je problém publikace.

Ivo Mathé:

S tím já souhlasím. Myslím si, že toto dokonce hodně vypovídá o tom orátorovi samotném, ale je to v rámci té metodiky orální historie. Ovšem, když tam, jak správně říkáš, je ponechána úplná lež, například o tvorbě Elmara Klose, úplně špatné vrocení jeho filmu, obrácené, tak mi to připadá jako velká chyba. Nejenom to „metodiky“, ale i toho redaktora, resp. i toho, kdo vede ten rozhovor, protože ve skutečné metodice je úplně jasné, že musí být sdělení získaná orální historií doplněna fakty.

Tomáš Fassati:

Jestli můžu, tak tady byla zmínka o tom, jak je málo nebo jak je moc mezer v archivních dokumentech, ale právě proto jsem si říkal, dokud žijí pamětníci, tak je třeba je vyzpovídat co nejdříve, a v okamžiku, kdy na to samé téma hovoří víc lidí, tak už bych to považoval za skoro závaznější dokument, než nějaký úřední záznam, protože víme, jak v normalizaci se pracovalo. Prostě se napsalo cokoli a vůbec to nemusela být pravda.

Martin Vadas:

My jsme zvali představitele FAMU i AMU, ale zřejmě se to nepodařilo. Ivan Biel. Prosím.

Ivan Biel:

Vy jste zmínil kolumbijskou univerzitu. Pane profesore Šofre, vy jste přeci učil v Columbia Institute, což je jedna z nejvýznamnějších škol v Americe, ne?

Jaromír Šofr:

Ano. Deset let jsem tam byl hostujícím pedagogem, tzv. hostujícím profesorem. Já jsem byl přizván k té výuce právě Robertem Bucharem, když jednou navštívili FAMU festival, který byl tehdy v Pakulu – Paláci kultury – a měl tady s sebou i vedoucího nebo ředitele Film and Video Departmentu, tak jsme si plácli, dohodli jsme se. Já jsem si potom ten semestr zkrátil jenom na poloviční, druhý semestr, čili jarní semestr dvouměsíční a mám samozřejmě na to krásné vzpomínky z doby, kdy jsem tam byl najat a angažován paní Lia Dim Rosenblamovou, židovkou, které se podařilo utéct ještě v době, kdy to šlo, která jako čtyřletá holka slyšela projev prezidenta Beneše v Brně na náměstí Svobody, a vznikla tam pro mě řada významných přátelství i s lidmi, kteří v Chicagu žili, působili, profesor Svejtkovský, parták od pana profesora Patočky, a tito lidé všichni jsme tam byli. Nikoliv ovšem tzv. SVU – Spolek pro vědu a umění, poněvadž tam byl v čele jistý doktor Hruban a ten doktor Hruban studoval v Reichu, a když se měl vrátit do Čech, tak přece jenom byl ohrožen tím, že by dostal pár fackek, tak šel do Ameriky. A já jsem v tom SVU měl přednášku, až jsem ochraptěl. Trochu jsem jim sáhl do svědomí, poněvadž to bylo vedeno tím Hrubanem, a ten doktor Hruban říkal Františkovi Svejtkovskému, který tam přišel v 68. s tím, že se bude ještě sem vracet; už to nikdy nešlo, byl konec, tady byla normalizace, musel tam zůstat, a říká mu: „Franto, co tam budeš učit na té univerzitě – University of Chicago, na té hlavní slavné univerzitě?“ On tam učil lingvistiku, ale ten Hruban mu řekl: „Co tam budeš učit, člověče? Tam budeš učit Masaryka? Tu židovskou svini?“ A tak jsem si udělal obrázek, jak to SVU tam bylo vedeno a už jsem potom...oni mě už nikdy nepozvali. Ale to vám vykládám jenom tak, že přišla řeč na Columbia College. FAMU je mnohem lepší, mnohem významnější. Americké školství jde zůgrund, jako i celá kinematografie vcelku. Není to v pořádku a já jsem rád, že už můžu zůstat zjara tady v Praze.

Ivan Biel:

Děkuji. Ještě bych se chtěl zmínit o dalším absolventu FAMU, který byl po dlouhá, dlouhá léta vedoucím katedry National Film School ve Velké Británii Jan Fleischer. To je další významný absolvent.

Ale chtěl jsem se zeptat pana Tomáše Fassatiho jenom takovou malou drobnost. Jako studenti FAMU jsme všichni věděli,

že když někdo chce prospět nebo dostat zápočet u pana Šmoka, musí mu vždycky dát fotografii krásné dívky. Je to pravda?

Tomáš Fassati:

To mně připadá taková úplná drobnost...

Ivan Biel:

Je to drobnost, ale byla to významná drobnost.

Tomáš Fassati:

Ony se říkaly zásadnější a horší věci, ale proč to humorně neříct, že kdo se chce dostat na FAMU, tak musí poskytnout nějakou dívku přímo. Ale on Šmok měl, řekněme si to na rovinu, díky tomu svému charismatu tolik nepřátel, že si musel na FAMU neustále dávat pozor, na koho všeho zase ještě může čím narazit, a byl velice opatrný. Ale tyhle věci neměl ani důvod riskovat, protože myslím, že jeho charisma mu umožnilo tolik žen a fotografií, že žádné nepotřeboval dostávat.

Ivo Mathé:

Já zkoušku od Šmoka mám, ale fotku jsem mu nedával. (Pobavení.) Ale musel jsem si hrozně dobře přečíst teorii sdělování.

Tomáš Fassati:

Nicméně teorie sdělování, ona byla samozřejmě do jisté míry i nenáviděná, a to i některými pedagogy, ale on nebyl žádný pedant. Jemu stačilo, když někdo pochopil nějaký základní princip, dal mu jedničku a hotovo. On si uvědomoval, co to je učit umělce. To je něco jiného, než učit filozofy nebo vědce.

Martin Vadas:

Já jsem ke Šmokovi přišel do „školičky“ tak jako spousta jiných lidí, to byla ještě před FAMU taková Lidová škola umění, kam on docházel pěstovat dorost pro FAMU, a tam jsem mu přinesl takový štos fotografií, které jsem měl nazvětšované, a on to takhle vzal, listoval, listoval (já se s tím tak zvětšoval, sušil, ořezával...) a říkal: „Šunka, šunka, šunka, šunka...“ A pak najednou zastavil a říkal: „Počkej! Jestli jsi udělal tohle, tak sem můžeš chodit.“ Nebyla to žádná holka. Byla to malá rozpučená větvička, trochu v protisvětle před takovou starou kůrou stromu. Zrovna tak nějak se to sešlo a na to mě vzal.

Děkuji za prezentaci. Chtěl jsem se ještě zeptat, Tomáši, *Sešity k dějinám FAMU*, je to někde dostupné, nebo co s tím máš za lubem?

Tomáš Fassati:

Jednak jsem to přinesl takhle tady na CD, takže to samozřejmě naštěstí není zničeno, protože bohužel to Muzeum umění v Benešově, které mělo tu první stálou expozici fotografie a jednu z nejlepších,

byť zdaleka ne jako UMPRUM muzeum a Moravská galerie fotografických sbírek, tak bylo politiky před rokem zlikvidováno. A spolu s tím tam padly i různé archivní zásoby. Něco se trošku podařilo zachránit právě i do archivu AMU. Ale tehdy ty sešity historie FAMU byly tištěny v nákladu minimálně 20 kusů, někdy při větší atraktivnosti i 100 kusů, a šlo o to je především dostat do knihoven, aby zůstaly jako dokumenty k dispozici. Já sám mám po jednom kusu od každého, ale knihovna FAMU to dostala kompletně. Národní knihovna to dostala atd. O to tu šlo. Mimo jiné doba může něco zničit, pamětníci zemřou a také jde o videodokumenty, které také jsou v archivu.

Martin Vadas:

Děkuji za cestu k pramenům. A nyní máme další pozoruhodnou publikaci, která není úplně od dějinách, ale kus historie tam též popisuje, a to velice podrobně, a sice historii výzkumu digitalizace a restaurování filmů, která vyústila v certifikované metodiky DRA. A k tomu tady máme spoluautora zmíněné publikace, kterou vám tady ukazují, všechno jsem si to dal do tašky, abych vám to přinesl, není to lehké – Živý film. Úžasný název a úplně nový pohled na film, skvělý text režiséra Petra Weigla a dalších. Tak prosím pana profesora Šofra, jestli by byl tak hodný, a představil nám tu publikaci a řekl pár slov o jejím osudu.

Jaromír Šofr:

Jistě, rád. Já bych navázal na to, co bylo řečeno zde o škole. Škola FAMU patří nepochybně ke světově nejvýznamnějším, jakkoliv lze pozorovat přece jenom určitý sestup kvality, to je samozřejmé, poněvadž k nejlepším letům patří léta šedesátá, nikoliv už normalizační, která jsem nezažil.

Tady musím být opatrný. Člověk na základě toho, co jsem tady slyšel, ono to člověka nabije strašně. Vzhledem k času, který zbývá do možnosti mého vystoupení, člověk je nabitý tím, co o FAMU bylo řečeno, se vzdávám toho vyjádření. Na FAMU jsem byl v letech šedesátých, absolvoval jsem s Věrou Chytilovou slavným filmem, který nám nastartoval strmou kariéru. V dobách normalizace jsem tam nebyl. To vím, že právě Robert Buchar, můj chicagský přítel, emigroval pryč definitivně, poněvadž tam byly poměry, že jim bylo otevřeně řečeno pedagogy, kterých jsem si docela vážil, náš hlavní profesor, že když chtějí v řemesle nějak začít, tak bez stranické legitimace, ať na to zapomenou. Tak to bylo. Tato léta jsem tam nezažil.

Já jsem byl najat až v 85. roce profesorem Kališem a začal jsem tam – byl jsem postaven do role vedoucího katedry od roku 1990 do roku 2005, ustál jsem všechny ty děsivé peripetie, ke kterým tam docházelo. Zvlášť ze začátku to byla

divočina. To by se mělo dostat do těch knih také, poněvadž jsem byl personálem celé katedry uveden jako persona non grata, přestože Kališem jsem tam byl doporučen. Potom se na mě sepsal hanopis, který všichni podepsali. Totiž tam byl důvod, že demokratický duch, který tam tradičně na katedře sídlil, se mým příchodem definitivně vytratil. Takový byl strach z nově instalovaných vedoucích, že dojde k personálním změnám, že došlo k těmto hanopisům a katedra se ke mně obrátila zády, jakkoliv těch 15 let potom jsme táhli nějak tak za jeden provaz. Bylo to tak, že já jsem tam potřeboval přitáhnout aspoň tři lidi, se kterými bych mohl komunikovat a projednávat směr, orientaci katedry dál, což nešlo s těmi, kteří vzpomínali na „staré zlaté časy“. A tyto vzpomínky na staré zlaté časy, to je prokletí našeho národa, a má to své dopady a zobrazuje se to i ve volbách podstatně společenské důležitosti – vzpomínky na staré časy. Takže to byl můj nástup na FAMU. O tom jsem ale nechtěl mluvit.

Došlo k významnému skutku ze strany Ministerstva kultury, že v určité době, když stará analogová kinematografie se dostala na historickou křižovatku s novou technologií digitální kinematografie. Přišla tak na řadu důležitá otázka, jak hodnoty staré analogové kinematografie na filmovém pásu, na celuloidu transformovat do éry digitální. A Ministerstvo kultury mělo v jistém osviceném okamžiku otevřenou ruku v tom, že nám poskytlo dostatek prostředků na výzkum a vyvinutí metodik, které vrátí filmům naprosto původní originální podobu. Film není šťastné médium, nemá svůj originál, tak jako olejomalba nebo něco podobného. Film nemá tento originál. Má originál jen ve velmi krátkém okamžiku premiérové projekce, kdy ta kopie je schválena autory, režisérem, kameramanem a v tu chvíli to vypadá dobře nebo tak, že to odpovídá autorskému záměru, víceméně téměř stoprocentně. Od té doby materiál stárne a autorské dílo neexistuje, jakkoliv by se zdálo, že technický záznam filmu umožňuje tu stálou podobu – ne, jenom z hlediska režie. Režisér má svou práci fixovanou tím médiem. Kameraman už jenom ztrácí. Každým rokem ztrácí. Za 20 let se z negativu – i v negativu jsou jisté změny, že se nedocílí naprosto nejvyššího výsledku zase kopírováním na filmovou surovinu.

Čili v digitální éře jde o to, jako se z negativu dělala kopie na filmovém materiálu, tak teď je potřeba vzít do ruky negativ a udělat z něj kopii digitální. Film bude nadále existovat v jednotkách a nulách v digitálním souboru dat, a teď jde o to, že této transformace není mocen, není schopný každý, kdo si myslí, že jí schopný je.

Jakmile se vezme do ruky negativ, vyžaduje to bezpodmínečně součinnost

kameramanů. Postavili jsme metodu, která je fungující, dostala osvědčení v plném rozsahu. Ministerstvo kultury dosvědčilo, že pětileté usilování o tu metodu přineslo žádaný výsledek, to je ohromná věc. Ale metodu si můžeme strčit za klobouk, poněvadž je tady historická ostuda mocenské porážky a neuznávání této metody. Je to ostuda v tom, že kdyby státní orgány a stát vůbec, ta struktura, kdyby to fungovalo normálně, tak nedojde k tomu, že se zadupe do země fungující metoda, která navrácí filmům původní podobu. Ještě se to nabídne přes oceán třeba, poněvadž AMIA – Americká asociace archivů a filmových archivářů se přiznala při našem setkání s nimi, že to je právě to, ta metoda, že to nemají, to si nedovedou představit. A ono to podle toho vypadá, když sem přijdou tyhle kotoučky. Kámen úrazu je v tom, že to má souvislost i s filmovým školstvím. My nemáme pomůcky, pedagogické pomůcky, poněvadž tyto kotoučky se dají promítat studentům, ale celá výuka je potom založena na tom, že „se studentům vypráví o tom, jak vypadal film, jehož toto (DVD disk, pozn. red.) je žalostný otisk.

Metodu DRA – digitálně restaurovaný autorizát – jsme postavili a chtěli představit světu jako metodu, která tyto kotoučky digitalizací vyrobí tak, že rozdíl mezi premiérovou kopií, když ten film byl nový, a tímto výsledkem na plátně digitálního kina nebo na televizní obrazovce nebude pozorovatelný ani zrakem odborníka. Tak to je ta velká bolest. Nejsou pomůcky. To není nic. Já byl přitom, když ty filmy dostaly vysoká ocenění na kameramanských festivalech, třeba *Létající Holanďan*, kde jsou naprosto geniálním způsobem holandským kameramanem Goertem Giltajem, dělal to Jos Stelling, tak tam jsou vynikajícím způsobem prezentovány noci. To je taková nadstavba profesionálně estetická, měsíční noci. Když dneska člověk vidí otisk toho filmu *Flying Dutchman*, tak je to nic. Ty noci, to tam prostě není. Čili studentům se nedá ukazovat, jak ty filmy vypadaly. Dá se jim pouze vyprávět o tom, jaké hodnoty mělo původní dílo, které už tedy dnes prezentovatelné není, poněvadž mašiny na projekci kopií nejsou, ani kopie už nejsou. Proto vznikla kniha *Živý film*.

Ta kniha obsahuje pravdu o tom, přestože do toho ministerstvo dalo 50 milionů, jak celému výzkumu byly házeny klacky pod nohy ze strany samotných některých úředníků ministerstva a ze strany archivu samozřejmě. Já bych vám mohl říct, proč to je, čím to je. To vazalství k bruselským lobbistickým kruhům, které už nejsou vrcholnými organizacemi kameramanů, to už jsou úředníci a jde tam o kšeft. Došlo k nějakému nesmyslnému slibu nějakých miliard euro na tzv. zpřístupňování filmů a současný ředitel archivu se dostal do kontaktu s těmito kruhy natolik, že pan

Nicola Mazzanti, který je velice arogantní při jednání s kameramany vůbec, poněvadž říkal, vy si hleďte toho, abyste točili, nás nebudete učit restaurovat filmy. Když někoho budeme potřebovat, tak si ho pozveme. Panu ministru Hermanovi napsal výhrůžný dopis, že když se u nás bude používat metoda DRA, tak že uvede české archivářství do izolace. My máme představa, že kdyby ji uvedl do izolace, že by to byla výhra pro náš stát. My bychom třeba nesehnali prostředky z EU, ale my bychom se vypořádali s tím zlatým fondem, poněvadž negativy existují. Ono není ještě potřeba spěchat. Negativy jsou, všechno je v pořádku, ale tento člověk prostě vyhrožoval ministrově. Nevím, jak to dopadlo. Byl to dopis brilantně česky napsaný. Přišel z Bruselu, pravděpodobně se dostal do Bruselu z archivu.

Kniha byla vytištěna. Věděli jsme, že když ji nevydáme hned, tak že to někdo zastaví. Velké problémy s tím měl pan Hančil, chudák, současný rektor, poněvadž on věděl, že ten výzkum je v pořádku a že by to mohla být chloubka. Kdyby věci fungovaly normálně, mohlo by to být i do té Ameriky nabídnuto jako český příspěvek výzkumu, jak digitálně restaurovat staré filmy, aby vypadaly, jako když byly nové. Ta věc je možná. Ale samozřejmě ani zde se to nedá – když to použijeme na filmy v poslední době *Báječní muži s klikou* a Menzelův film *Na samotě u lesa*, který jsme udělali touto metodou DRA, nesmí se to objevit na titulcích restaurovaného díla. Tak co vám k tomu ještě budu vyprávět? Nepovažujte to za výlev nějaké hořkosti z mé strany, i když zpočátku jsem bez příslušné medicíny špatně spal, ale už jsem z toho venku. Tak to je. V určité historické epoše vznikne nesmyslné ostudné neporozumění a to není nic nového na světě. Tak to prostě chodí.

Tak jsem vám řekl o tom, jak je obtížné dnes vyučovat, když není možné promítat kopie, třeba digitální kopie, ale restaurované. To, co vám ukazuji, je film *Piano* (scénář: *Jane Campion*, kamera: *Stuart Dryburgh*, režisérka Jane Campionová, 1993, pozn. red.). Naštěstí – já to teď promítám studentům, protože ten film je úžasný. To je Jane Campion a Stuart Dryburgh – kamera a náhodně se podařil tenhle kus, i když je to v češtině přemluvené, tak tento film, tento kotouček zachovává výtvarný koncept toho Stuarta. Ale řeknu teď, je to náhoda. Promítnul jsem si to doma i ve škole. Je to v pořádku. Ale mnoho filmů, které sem přicházejí ze Západu, má tragickou odchylku od původního konceptu, čili není možné to bohužel používat pro výuku kameramanů, jenom se dá vykládat o tom, jak ten film ve skutečnosti vypadal. A to je tragédie!

Martin Vadas:

Jaromíre, prosím, jestli bychom se mohli vrátit k té knize a k historiografii, protože mě na té knize zaujalo, že jste vzácným způsobem popsali proces výzkumu, který se odehrál také v rámci školy, byl součástí náplně té školy a zároveň i spolupráci s dalšími institucemi. Škola výzkum dělala pro Ministerstvo kultury atd., ale máte tam zachycen postup výzkumu v podstatě velmi autenticky, tak, jak se odehrál. Jak ta kniha přesvědčila čtenáře? Nebo jaký je dopad té knihy? Jakou máte zkušenost s jejím dopadem v odborné a umělecké veřejnosti?

Jaromír Šofr:

Té knize nebyl poskytnut průchod ke čtenářům tak, jak bychom si představovali. Prodává to na Václaváku nakladatelství Academia. My víme, kolik tam ještě v prvním patře je výtisků. Snažili jsme se s panem Padevěttem vyjednat uvedení na veletrhu knihy. Zase to nějak nedopadlo. Nakladatel pan Hyřha, redaktor, měl napsat panu Padevětovi, to asi zase nedopadlo, to budou zase další léta. Chtěli jsme to distribuovat na veletrhu knihy a připojit k tomu workshop. My bychom si utrhli ze svého času a na tom stánku – Academia by to prodávala asi – bychom tam byli přítomni a hlavně bychom se těšili na to zveřejnění a na ten workshop, kde bychom k tomu mohli něco říct.

Kniha je samozřejmě odborná a není pro každého čtenáře tak přístupná. Je to něco, skoro by se zdálo, jako na úrovni Šmokových skript, která v Americe – ten překlad studenti odmítají, že tomu nerozumějí. Bohužel. Pan Šmok, já si toho velice vážím, mám ta skripta, já jsem šmokovec. Ale s tou knihou *Živý film je to pořád špatné*. Mám tady pár výtisků. Jsem pověřen vedoucím výzkumu Markem Jíchou, že kdyby někdo měl zájem o tu knihu, nabídneme ji proti podpisu, musí se podepsat papír, že to dostává zadarmo, tak tady mám ještě nějaký ten kousek tady pod stolem.

Kniha byla vytištěna a my jsme věděli od prvního okamžiku, že je potřeba ji střežit. Proč je kniha tak nepříjemná? Kniha popisuje a jmenuje všechny ty, kteří nám házeli klacky pod nohy, a poněvadž tito lidé byli instalováni do svých funkcí už třeba dávno neexistujícími ministry kultury, všechno je to turbulentní, velice se to mění, ale ti lidé, kteří tomu byli nejvíce na překážku, jsou v té knize zmíněni. Pravdivě, ale je to tak v Čechách. Jakmile je někdo instalován někam, je neodvolatelný a není možné se o něm pravdivě vyjádřit v žádné publikaci. Tak to je. Proto tato kniha má samozřejmě zatím velké překážky v publikování a ve vlivu na využití metodik digitalizace u nás. Ta kniha má velké překážky.

Chci říct takhle: FAMU, kterou milujeme, se zachovala ve věci našeho výzkumu

až k vydání té knihy a až předání oficiálního výsledku toho výzkumu Ministerstvu kultury, tak ta škola se zachovala hůř než macešsky. Hůř než macešsky! Marek Jícha, vedoucí výzkumného týmu, nadšenec a pracant, jací už dneska neexistují, byl z průzkumu hned po dokončení, odevzdání, odstraněn z fungování v laboratoři poradenství a laboratoři digitálního restaurování.

Při posledním setkání s ministrem – já jsem si velice sliboval od toho, že je tam nový ministr, mohlo by to, je to hudebník a tak, ale řekl jsem jim, co se k věci dalo tam říct a výsledek je ten, že paní Fraňková – nějak tak na půl... (úst, pozn. red.) se tam řeklo, že vzorkování, které je jednou z podstatných přínosů naší metodiky, je dobré, že to by se mohlo používat, poněvadž, když nejsou prachy na to zrestaurovat celý film, tak se dá aspoň navzorkovat, ale podmínkou úspěchu je expertní skupina tří kameramanů. My víme, proč to děláme ve třech. Tři kameramani. Paní Fraňková řekla, tohle vzorkování, to je dobré, poněvadž to je něco jako banka spermatu. Ten film může být v budoucnu podle těch vzorků digitálně zrestaurován dokonale, s dokonalým výsledkem i po smrti autora. To už je něco, dá se to takhle. Jenomže skutek utek. Laboratoř, která byla za peníze ministerstva vybudována na FAMU, tak ta byla odňata z rukou vedoucího výzkumu Marka Jíchy. Vypadá to, že zcela definitivně. On je ve stavu, že byl i omezen ve výuce a pedagogickém působení atd., čili byl potrestán. Další člověk, který byl potrestán, je kolega Daniel Souček. Byl potrestán, poněvadž je to jeden z doktorandů, zajímal se, ale byl potrestán. Jeho doktorandská práce nebyla ani přečtena, ani otevřena...

Martin Vadas:

Mohli bychom tedy požádat Daniela Součka, jestli on by mohl představit svoji práci.

Jaromír Šofr:

Ano. Chtěl jsem jen říct, že on byl vyřazen tím, že jeho práce nebyla přečtena, nebyla k obhajobě připuštěna. Snad jestli se k tomu řeklo něco hanlivého nebo co, ale proč to všechno je? Poněvadž Daniel Souček je jeden z nás, členů výzkumného týmu NAKI. Takže on to odnesl. Já to odněst nemůžu, já už jsem dávno v důchodu. Děkuji vám.

Martin Vadas:

Daniel Souček je skvělým kameramanem a mimo jiné také úžasným autorem. Já jsem jeho práci měl příležitost si přečíst a jsem velice potěšen, proto jsem chtěl, aby dneska při této příležitosti tady zazněla její prezentace, i když ta knížka zatím není vytištěna, to znamená, že ji tady nemůžeme číst, ale Daniel Souček by nám ji

mohl představit, protože se jedná o velice poučeně zpracovanou podstatnou kapitolu dějin československého filmu a českých filmových škol. Ona se jmenuje Česká kameramanská škola první generace a postihuje něco, co ještě nebylo formalizováno institucionalizováno jako škola, ale mělo to svébytné atributy školy, a i ten pojem se snaží nějakým způsobem z více pohledů představit, takže bych mu předal slovo a prosím Daniela Součka, jestli by představil svoji doktorandskou práci, a držímě palce, aby byla brzy publikována.

Daniel Souček:

Dobrý den. Jsem tedy Daniel Souček a děkuji, že mě vyslechnete. Já jsem někde okolo roku 2013 absolvoval magisterské studium na FAMU a následně jsem zahájil svoje doktorské působení a svůj výzkum. Moje práce byla nazvána Česká kameramanská škola první generace, protože je to víceméně vědecký termín, který používají historikové, například jako pan Bartošek apod., a já bych vám rád představil, o co se v mém projektu jednalo.

Na začátku bylo třeba termín nějakým způsobem specifikovat a definovat, potom najít nějaké prvotní stopy a já jsem k tomu přistupoval tak, že jsem musel stanovit nějakou metodiku. Takže cíl projektu byl zmapovat existenci české kameramanské školy, a to v rozsahu od počátku kinematografie zhruba do roku 1929, tudíž do konce období němeého filmu. Jednalo se tedy o to položit základy definice pojmu a najít zakladatele české kameramanské školy mezi našimi kameramany. K tomu jsem stanovil metodiku a jistá kritéria, podle kterých budu postupovat. Takže to období, které se nacházelo zhruba mezi dvěma kamerami, to znamená mezi Lumiérovým kinematografem a mezi Šlechtovkou, která se stala základním nástrojem českých kameramanů. Pojem jsem nahlížel z kritérií školu jako obrazový styl, kde se dají sledovat některé estetické znaky sloužící k hledání umělecké formy, jako například byla krajina pro zachycení poezie a reality obrazu, nebo láska ke krásám Prahy, tedy pragensie, anebo nastupující avantgardu.

Dále jsem na tento pojem nahlížel z pohledu instituce neboli cechu kameramanského, který se objevuje někdy okolo roku 1921, kdy objevujeme první klub českých kinofotografů, protože tehdy ještě byla řeč o fotografii obrazu. Název kameraman se v podstatě ještě nepoužíval tenkrát, ale filmový fotograf. A v neposlední řadě jsem na tento výraz nahlížel z pojmu škola, tedy jako učiliště, kde jsem hledal základy školního výukového procesu.

Jakými metodami jsem postupoval? Postupoval jsem průzkumem nejdříve v Národním filmovém archivu, a to prostudováním veškerých osobních fondů,

kteří se týkaly kameramanů a historie filmů a pojmu česká kameramanská škola. Prošel jsem veškeré fondy institucí, prošel jsem archiv orální historie, prostudoval jsem veškerá dostupná periodika a provedl jsem rešerši publikací v knihovně Národního filmového archivu. Bohužel – protože jsem nevěděl přesně, kde a jak hledat, tak jsem to prošel poctivě od začátku až do konce všechno.

Dále můj výzkum pokračoval v Národním technickém muzeu, kde jsem opět prošel všechny osobní fondy i fondy institucí, například i nezpracovaný fond Jindřicha Brichty – zakladatele jak Národního filmového archivu, tak zakladatele sbírek Národního technického muzea. Provedl jsem zde rešerši publikací a hlavně, co mi bylo umožněno, byla návštěva depozitáře, kde jsem dostal otevřené dveře a kde jsem mohl projít nejenom celý fond podnikové literatury, ale hlavně si osahat veškeré věci v depozitářích, veškeré archiválie včetně starých kamer, což nakonec vedlo až k přípravě výstavy, o čemž se dále zmíním.

Dále můj výzkum probíhal v Uměleckoprůmyslovém muzeu, kde jsou zejména plakáty k filmům. Hlavní pilíř mého výzkumu spočíval v bádání na základě projekcí veškerých dochovaných filmů, jak dokumentárních, tak hraných ve filmotéce Národního filmového archivu, na což jsem získal grant od školy. Tady jsme hledali výše zmíněné estetické prvky. V neposlední řadě jsem měl možnost vyrazit do Spojených států na stáž na Columbia University, kterou jsem též využil k návštěvě tamějších muzeí – Edisonova muzea, do Rochesteru jsem jel do Kodaku a na další místa, kde jsem mohl studovat základy vzniku filmové techniky.

A v neposlední řadě jsem byl osloven v průběhu studia, abych vstoupil do již zmíněného grantu NAKI, který vedl můj pan školitel profesor Marek Jicha a zde přítomný pan profesor Jaromír Šofr. Myslím, že jsme poctivě pracovali a vedlo to až k úspěšnému získání všech metodik.

A poté bych ještě zmínil publikační činnost, která v rámci mého doktorandského studia byla potřeba. V knize Živý film naleznete i můj článek o založení institucí Národního technického muzea a Národního filmového archivu, takže zde je publikován můj odborný článek. A má doktorská přednáška, která (na FAMU, pozn. red.) nebyla uznána, vyšla potom jako odborná publikace v Národním technickém muzeu s názvem *Filmové kamery 1898–1930*. Při mém výzkumu jsem také díky svým kontaktům v Národním technickém muzeu, které jsem získal, byl osloven, abych tam uspořádal výstavu, takže jsem se stal jedním ze spoluautorů výstavy Český kinematograf, ze které pochází tahle publikace (ukazuje), což je katalog té výstavy,

kde jsem autorem textů. Mám za to, že jsme touto výstavou vzdali jistý hold historii české kinematografie, a výstava tam rok a půl byla. Bohužel, byla krátkodobějšího charakteru, tak musela být nakonec zase sbalena do depozitářů, nicméně by toto léto ještě měla být k vidění někde – myslím, že v Olomouci, jestli se nemýlím.

V neposlední řadě jsem pořádal společně s Markem Jichou moduly se stejnojmenným názvem Česká kameramanská škola, kde jsme rozebírali tento termín s různými kameramany, kteří byli zvaní na moduly, promítli svůj film a pak následovala diskuze.

Co bych řekl na závěr? Že práce nebyla ať už z jakéhokoliv důvodu akademickou radou školy akceptována. Je dost pravděpodobné, že nebyla ani otevřena, ani přečtena, protože si myslím, že jediným, kdo tu práci četl, byl můj pan profesor Josef Pecák, CSc., který mi řekl, že si myslí, že je krásná, nicméně že jeho hlas v podstatě ve většině nic neznamená. Já jsem se pokusil o znovu obhájení mé práce dokonce dvakrát, ale ani tato možnost mi nebyla nakonec umožněna. Proto v současné chvíli považují o možnosti publikování této mé práce a doufám, že se mi to nakonec povede, aby celý můj výzkum měl nějaký výsledek a aby to bylo nějak zhodnoceno.

Takže na závěr bych asi chtěl poděkovat hlavně panu profesorovi Jichovi, který mi práci vedl, a všem ostatním, kteří mi s ní pomáhali, a všem ostatním kolegům, se kterými jsem mohl spolupracovat.

Asi úplně na závěr bych chtěl říct, že má práce měla veškeré tři posudky veskrze pozitivní a doporučily ji k obhajobě, ať už od oponentů, či od vedoucího práce. Toť asi vše. Děkuji.

Martin Vadas:

Svět školství je dnes poněkud zakletý, protože takováhle práce, která byla vykonána, slyšeli jste tu inventuru, tak ta je potom jakoby odsouzena k zapomenutí. To nebude tento případ, protože doufám, že se dočká publikace a že si ji všichni, co máme rádi film, přečteme.

Mě by zajímalo, Danieli, jak je to s tím „kameramané“ a „kameramani“? V čem je ten původ slova, nebo proč se používá někdy kameramani a někdy kameramané, což jsem také slyšel od Tomáše Fassatiho?

Daniel Souček:

Já nevím. Myslím si, že to je slovíčkaření. Já jsem vždycky psal kameramani a korektoři mi to opravili na „kameramané“. Já jsem říkal, vždyť to není ani pořádně česky, ale to si myslím, že je marginální drobnost. Hlavně si myslím, že je důležité říci o kameramanech, že jsou to fotografové, jsou to filmoví fotografové, tak jak si dříve říkali, jak založili pod tímto názvem i svou první asociaci. Prostě jsou to

fotografové, kteří zhotovují sérii snímků, ať už se jedná o 24 snímků za sekundu, 25 či 50, 60, 100 podle toho, co vyžaduje téma filmu, který natáčí.

Tomáš Fassati:

Mně se také moc líbí, to filmová fotografie.

Daniel Souček:

Proto také, když se kouknete do titulků starých filmů, tak tam vždycky máte napsáno: fotografie nebo foto. Nikdy tam nemáte „kamera“. To se začalo používat až mnohem později.

Tomáš Fassati:

Ale když Martin řekl teď, že jsem řekl kameramané, tak já jsem se úplně lekl, protože jsem si uvědomil, že hrozí, že se bude muset říkat kamerista.

Daniel Souček:

Já nevím, ono to asi bude ze základu pánové – kameramané, abychom to nějak správně vyskoňovali. Páni – kameramani. Nevím.

Martin Vadas:

Máte dotaz k *České kameramanské škole*? Slyšeli jste někdy ten pojem? Zaujal vás? A tohle je jenom to první období. Budete, Danieli, pokračovat?

Daniel Souček:

Upřímně řečeno, pokračovat asi nebudu v této fázi. Víte, nechci se cítit nějak ukřivděný nebo něco takového, ale z mého úhlu pohledu, byť já jsem na FAMU zažil nádherné roky i díky mým profesorům, ještě ať to byl pan Ondříček nebo pan Macák, tady Jaromír a Marek, já si myslím, že jsem tam potkal ty nejlepší lidi, jaké jsem tam měl šanci potkat, a ten pojem FAMU nebo naší katedry jsem nosil na ramenou. Je tedy pravda, že tehle hořký konec mého doktorského studia mě trochu zbavil iluzí i pocitu, proč vydávat tolik energie, když potom přijde jakási akademická rada, která mě v mém studiu v životě neviděla ve škole, nerozumí upřímně řečeno moc tomu, o čem já tam mluvím, což jim nemám za zlé, protože jsou to i lidé z jiných oborů a nejsou to filmaři přímo, a pro mě to je neuvěřitelné vydání energie – pět let mého života – a upřímně řečeno, když se potom instituce k tomu staví macešsky, chtěl bych říct, „ne mateřsky“, bohužel, tak nevidím moc smysl v něčem dál pokračovat. Ale práce je napsána, výzkum existuje, tak snad tady potom jednoho dne zbudete ta knížka a jednou, kdo se o to bude zajímat, tak ji třeba najde. Třeba ho nějak potěší, něco mu přinese, dá mu informaci o tom, jak to tady všechno začalo. Obávám se, že druhá generace už bude na někoho jiného.

Martin Vadas:

Jana Tomsová hovoří.

Jana Tomsová:

(mimo mikrofon – bez záznamu.)

Martin Vadas:

To je takový hodně skeptický povzdech téměř na závěr našeho čtvrtletníku, ale chtěl bych se zeptat na jednu věc. To se nestává často, ani v Národním filmovém archivu, že by jedno období takhle detailně bylo prostudováno a takhle kompletně zhlédnuto, kolik vás v té promítací síni bylo a kolik současných historiků dnes zná tato díla *České kameramanské školy*? Kdo je dnes nějakým vaším souputníkem, partnerem, v pohledu na tohle období?

Daniel Souček:

Já si dovolím říct, že tady je několik odborníků na toto téma, ať už jsou to tedy kurátoři sbírek třeba Národního filmového archivu, nebo ať je to dnes už pan profesor Klimeš, který vyučuje dějiny filmu na FAMU, nebo někteří kolegové z Brna, kteří se zajímali.

A k vašim otázkám. V těch projekcích jsme seděli zhruba v počtu dva a více, řekněme do počtu pět. A to, že přijeli právě někteří kolegové z Brna, kteří se zajímají a neměli možnost těch projekcí, co jsem měl já... Jak zněl ten dotaz přesně, ten konec?

Martin Vadas:

Jaký je kontext vašeho výzkumu, jestli jste v tom byl sám, anebo jestli jste měl nějaké další souputníky, kteří vás v tom jakoby sledovali?

Daniel Souček:

Víte, já si myslím, že problém – teď už jsem se chytl – je ten, že já na to nazírám zevnitř kameramanského oboru, kdežto ostatní kolegové na to nazírají zvenjšku. Oni nevědí, co tam mají hledat, si myslím. Nebo zajímá je například délka filmu, zajímá je počet záběrů ve filmu, zajímá je délka záběrů, ale já jsem tam sledoval třeba estetické znaky. Chci říct, že je zajímavá na těch filmech trochu něco jiného, než zajímalo mě. Protože znám ty postupy, znám filtry, jaké se používaly, měl jsem v ruce veškerou techniku, jaká se používala, tak díky tomu jsem měl možnost sledovat tam úplně rozdílné věci, než klasičtí řekněme historici, nebo co lidi sledují.

Martin Vadas:

A ještě bych se chtěl zeptat na jednu věc, protože vy jste objevitelem toho světově unikátního svitku, který pak byl digitalizován a který ukazuje pohled na Place de la Concorde před sto dvaceti lety, jestli byste něco k tomu mohl říct. Otevřel jste někde nějaké šuple a tam náhodou byl tenhle

artefakt? Vy jste přišel s tím nápadem ho digitalizovat, že by se to dalo i promítat, i když autor to původně nezamýšlel, jestli byste tu genezi mohl blíže popsat.

Daniel Souček:

Tak to vám můžu říct, protože ano, je to tak, v podstatě. Já si nedovolím říct, že jsem nálezece toho svitku, protože ten svitek samozřejmě muzeum uchovává už po léta. Možná bych mohl říct, že jsem znovu-nálezece toho svitku, nebo že ten nápad tam vznikl. Při přípravě výstavy Český kinematograf, která byla v Národním technickém muzeu, jsem při procházení depozitářů, které jsem dělal poměrně důsledně a chtěl jsem vidět úplně všechno, co muzeum spravuje, protože do depozitářů Národního filmového archivu jsem neměl možnost vstoupit i přes mé posílání žádostí, řka, že „vypadám podezřele“. Nicméně našťástí v Národním technickém muzeu podle mě pracují osvětenější lidé, tak mi umožnili vstup do všech depozitářů a krom jiného jsem se dostal až k těmto svitkům, které tam muzeum v mrazácích v depozitářích uchovává, a podařilo se nám identifikovat, o co by se jednalo. A podařilo se nám ve výsledku domluvit digitalizaci, která proběhla díky výše zmíněnému projektu, a podařilo se nám tedy zjistit, že Marešův svitek opravdu pochází z předkinematografického období. Je na formátu 88 milimetrů bez perforace a vznikl jeho chronofotografickou kamerou. Podařilo se nám ho díky Národnímu památkovému ústavu naskenovat a zdigitalizovat a tento film nakonec mohl být vloni představen. U nás byl představen, až teď v únoru v Lucerně při předávání Cen Asociace kameramanů.

Martin Vadas:

Děkuji. Máte ještě nějaký dotaz? Vidím, že jste unavení.

Moc děkuji všem řečníkům, všem hostům, kteří nám tady věnovali energii, a doufám, že nebude marná, že bude nějakým způsobem mít nějaký další dopad, že roznesete tuto zvěst a že nás bude inspirovat k nějakým dalším činům. Děkuji jménem FITESu a těším se příště na shledanou /potlesk/.