ONDŘEJ ČERNÝ / 23. 1. 2024

„Děláte to dobře, ale lid není spokojen.“ Kritika socialismu ve filmových týdenících před samotovou revolucí

Pojmy jako filmové zpravodajství nebo týdeníky dnešním mladším divákům už zřejmě moc neřeknou. Je ale pravděpodobné, že kdybychom se zeptali starších ročníků z generace jejich rodičů a prarodičů, i v nich by tato slovní spojení vyvolala pouze zastřenou vzpomínku na něco neurčitého, obklopeného aureolou úsměvné nepatřičnosti, kterou si retrográdně spojujeme s některými prvky minulého společensko-politického zřízení. Bylo by ale příliš zjednodušující stavět tyto předchůdce – a později stále více obsoletní souputníky – televizního zpravodajství na úroveň vzpomínek na fronty na banány a projektovat si do nich pevné sepjetí s totalitním obdobím našich nedávných dějin. Ačkoliv ji socialismus významně poznamenal a zkompromitoval, historie této zvláštní filmové formy je nejen delší, ale především komplikovanější.

Zpravodajský film, filmové zpravodajství, filmové týdeníky a žurnály či časovosti… Co vše si ale pod těmito v jádru zaměnitelnými pojmy představit? Kde se nachází hranice, která v podivné zóně na pomezí různých forem vytyčuje, co už – a nebo ještě – je filmové zpravodajství? Jakkoliv se ve vztahu k tématu tohoto článku mohou podobné úvahy jevit jako zbytečné, podoba zpravodajského filmu a jeho proměn je klíčová pro uvědomění si, že filmové týdeníky byly něčím víc než obtěžující vsuvkou před začátkem filmu v kině, během níž si, dle slov pamětníků, šli všichni raději ven zakouřit, než aby ji museli přečkat v přítmí sálu. Propagandistická role nebyla jedinou v přibližně sedmdesátileté historii československého filmového zpravodajství. Kolektivní vzpomínky sice praví přesný opak, filmové žurnály ale byly i výrazným prostředkem

společensko-politické kritiky.

Ideologickou rovinu týdeníků a její důležitost však nelze popřít. Pro plné pochopení toho, jak se vlastně tento osobitý útvar na pomezí žurnalistiky a kinematografie stal mocným propagandistickým nástrojem, je nejprve třeba si jej definovat jako takový a přiblížit si stručně jeho historii. Právě zmapování jeho sílící role v totalitní názorové indoktrinaci ve veřejném prostoru pomůže porozumět tomu, jak se nakonec filmový týdeník na krátkou dobu stal symbolem podvratnosti a diverzantství jeho tvůrců, než rok po sametové revoluci zanikl.

Zrod dvou médií

Jak jsem již napsal výše, ve zpravodajském filmu se žurnalistika prolíná s kinematografií. Prvé naplňuje obsahová stránka, tedy nakládání s informací a její zprostředkování, druhé zase formální podoba, které sdělovaná informace nabývá pomocí audiovizuálních prostředků. Krom toho, že jde o samostatný žánr na obou polích, lze o něm uvažovat i jako o svébytném médiu. Praotec mediálních studií Marshall McLuhan tvrdí, že obsahem každého média je jiné médium, což filmové zpravodajství splňuje – obsahuje v sobě noviny a film, jenž navíc s příchodem zvuku zase pohltil rozhlas.[1] Je jediným informačním médiem, které se vyznačuje kolektivním vnímáním předkládaného sdělení a jeho sdílení.[2]

Podle McLuhana je poselstvím každého média změna měřítka či tempa v rámci lidských záležitostí.[3] Už první primitivní snímky raných kinematografistů dokázaly užaslým divákům zprostředkovat sice banální, přesto ve své názornosti a plastičnosti fascinující výjevy a situace. Z pohodlí sálu bylo najednou možné vidět dění třeba z druhého konce planety. Nový vynález ve svém dokumentárním pojetí dokázal informovat o světě kolem, překonávaje časoprostorové bariéry. Spolu s filmem jako takovým se tak rodí ještě jedno médium – film zpravodajský coby další kanál pro přenos informací.

Od rozpohybovaných pohlednic k prvním týdeníkům

Jak se začala vytrácet povrchnost kinematografie a ta se pouštěla do ambicióznějších sfér, také předchůdci zpravodajského filmu začali směřovat k jeho etablování. Už v roce 1902 přichází Léon Gaumont, zakladatel dodnes fungující společnosti nesoucí

jeho jméno, s myšlenkou spojit jednotlivé časovosti[4] do souvislého a pravidelného programového pásma. Seskupením dílčích záběrů vzniká první filmový týdeník a jeho příkladu následují další společnosti.[5] Jednotlivé šoty jsou čím dál sofistikovanější, označení týdeník je však třeba brát s jistou benevolencí, protože těmto pásmům chybí důležitý prvek – koncepce. Stále nemůžeme hovořit o programovém útvaru, který by dílčí reportáže propojoval do promyšleného, funkčního celku. Jde spíše o shluk nahodilých krátkých filmů, který už v této době začínat vyvolávat roztrpčení u diváků, přicházejících do kina za úplně jiným programem.

Tuzemské ustrnutí

Podobně jako bratři Lumièrové, jejichž příkladu následoval, je architekt Jan Kříženecký nejen zakladatelem tuzemské kinematografie, ale i zpravodajského filmu. Jeho neměnný styl se ale v dravě se rozvíjející, nové umělecko-průmyslové formě brzy vyčerpá; celá česká kinematografie vůbec zaostává za světovou konkurencí. V desátých letech se ale objevují snahy o jistý rozvoj. Antonín Pech zakládá roku 1911 první profesionální produkční společnost Kinofa, která dosáhne na poli filmových aktualit několika úspěchů. *Svatojánské proudy* (1912) obdrží první cenu, Velkou zlatou výstavní medaili v kategorii filmů, na I. Mezinárodní fotografické a filmové výstavě ve Vídni. *Šestý slet všesokolský v Praze* (1912) je pak prvním filmem české provenience promítaným v zahraničí. Firma Illusion zase pod značkou *Pražské aktuality* (1913–1914) s překvapivou rychlostí informuje o dění v hlavním městě.[6] Jde ale stále jen o experimenty, které nemají dlouhého trvání.

První světová válka další vývoj ještě více zpožďuje. Zpřístupnění nových trhů po jejím skončení využívají velcí producenti ze zahraničí, kteří otevírají své filiálky a tvoří dokonce lokálně upravená vydání týdeníků, obohacená o domácí aktuality. Nedostatek finančních i technických prostředků a chybějící institucionální rámec a legislativa vedou k dalšímu zaostávání tuzemské produkce. Až do druhé poloviny třicátých let proto vznikají a zase zanikají četné týdeníky, které se vyznačují nepravidelnou periodicitou a nevalnou úrovní.[7] Jedinou výjimkou je *Elektajournal*, produkovaný od roku 1925 v rámci stejnojmenné společnosti Karla Pečeného, který zakládá tradici národního periodika[8], jež s výjimkou jediného týdne pravidelně vychází nepřetržitě až do roku 1990.

Odvěká propaganda

Onen jediný týdenní výpadek nastal bezprostředně po konci druhé světové války a Pražském povstání. Pečený za cenu mnohých ústupků okupantům totiž vydával týdeník i během období protektorátu. Možností, jak využít (až zneužít) filmového zpravodajství k osobním zájmům, si ale byli investoři vědomi i předtím. Ve dvacátých letech si různé spolky a skupiny fakticky platily reklamu v podobě reportáží, které informovaly o nedůležitých, někdy až obskurních událostech regionálního charakteru – o sjezdech politických stran, akcích profesních sdružení, stávkách či dokonce soutěžích krásy. [9]

Jindy se k jisté servilitě uchylovali tvůrci dobrovolně. V první dekádě existence mladé demokratické republiky v duchu vlasteneckého cítění hojně informují o oslavách 28. října. Těžištěm zájmu je ale postava prezidenta Masaryka, kterého filmaři s až bulvární obsesí doprovázejí bezmála na každém kroku v pracovním životě i v soukromí. Historik a tvůrce dokumentárních filmů Antonín Navrátil ve své stěžejní práci *Cesty k pravdě či lži* považuje tuto tendenci za propagandistickou, je ale třeba mít na zřeteli jeho vlastní poplatnost komunistické historiografii, která se snažila potlačovat masarykovský demokratický mýtus. Fascinace postavou TGM a její častý výskyt v dobových žurnálech jsou však přesto zjevné.[10]

Týdeník hledící k zítřku

Pronikání ideologie a servility do poválečných týdeníků bylo postupné a zprvu ho motivovala obecná touha po společenském rozkvětu. Tvůrci plně využívali nabyté svobody a snažili se mobilizovat občanstvo, především tu jeho část, která se nezajímala o věci veřejné.[11] Politická rovina sílila a od počáteční propagace Národní fronty coby celku začala převládat výhradní podpora Komunistické strany Československa a jejích ideálů. *„[P]rávě u nás stojí týdeník před úkoly, jež nemají obdoby téměř nikde jinde na světě. (…) Je třeba tvořit takový týdeník, který není obrazem, obtiskem doby, jež již minula, nýbrž který ze současnosti čerpá podněty pro budoucnost. Týdeník tvořivý a týdeník, hledící k zítřku,“* formuluje novou úlohu zpravodajského filmu Jan Kučera.[12]

Zatížení týdeníků propagandou, která způsobovala nezájem a nechuť diváků, bylo stále markantnější a zrcadlilo vývoj, jakým československé socialistické zřízení

procházelo během svého čtyřicetiletého trvání. V období tuhého stalinismu padesátých let uvědomělí amatéři z řad straníků, kteří nahradili po únorových čistkách zkušené profesionály, dokonce neváhali zařadit přímo do hlavního periodika *Týden ve filmu* sovětský týdeník *Novosti dňa*.[13] Nástup televize v roce 1953 přitom postavení filmového zpravodajství coby dominantního prostředku v systému masových médií zprvu nijak neohrožoval. Až do roku 1956 televize z důvodu technických limitací nevysílala živě a do programu s povděkem zařazovala nejen rozhlasové zprávy, ale právě i týdeníky z kin. Vlastní každodenní zpravodajská relace, nazvaná *Televizní aktuality a zajímavosti*, se pravidelně začala vysílat až od 1. ledna 1957.[14]

Pro zpravodajský film šlo o citelnou ránu, kterou si ale zprvu neuvědomoval. Schematičnost a frázovitost přetrvávají až do poloviny šedesátých let, kdy se liberálnější společenské tendence a trendy světového dokumentarismu promítnou i do tohoto odvětví. Tvůrci týdeníků začínají chápat dominanci televizního zpravodajství a přiklánějí se od aktuality k publicistice a formátu krátkých dokumentů. V roce 1964 začínají vycházet první dva měsíčníky, *Radar* a *Reflektor*.[15]

Normalizační tápání

Počátkem let sedmdesátých však zpravodajství filmové za tím televizním zaostává čím dál více. Uvádění aktualit se zpožděním dnů a týdnů působí jako anachronismus a diváci stěží doceňují, že vidí znovu tutéž informaci, kterou jim televize už předložila v době její aktuálnosti, zpracovanou s větší formální péčí a na velkém plátně. Týdeníky ve světě se proto ocitají před volbou, zda skončit, nebo se výrazně transformovat. Zatímco v západních zemích se jejich autoři rozhodují pro první řešení, ve státech pod sférou vlivu Sovětského svazu jejich vydávání pokračuje pro jejich neodmyslitelné začlenění do struktury sdělovacích a propagandistických prostředků. Největší prosperity ale týdeníky dosahují v zemích třetího světa, kde televizní vysílání absentuje nebo nemá dostatečné pokrytí.[16]

V normalizačním Československu vychází od roku 1970 dvě periodika, *Československý filmový týdeník* (ČFT) a *Svět ve filmu*. Nový ředitel Krátkého filmu (KF) Kamil Pixa po svém nástupu na podzim 1969 přichází s novou koncepcí struktury filmového zpravodajství, podle níž má být ČFT oficiální kronikou nejdůležitějších událostí, zatímco *Svět ve filmu* se má zaměřovat na zahraniční politiku. Nadále však chybí pevné

dramaturgické vedení – tvůrci si své týdeníky sestavují podle svých záměrů, navíc scházejí zahraniční materiály. *Svět ve filmu* proto od roku 1972 nahrazuje *Filmový zpravodaj* (FZ) a podobně jako celá společnost, i filmové zpravodajství se normalizuje – k jeho výrobě, která začíná podléhat ročním plánům, je přizván ÚV KSČ a oddělení masových sdělovacích prostředků.[17]

Zcela pak přestávají vycházet specializované měsíčníky, ještě před nedávnem vnímané jako cesta ke konkurenceschopnosti týdeníků k televizi. [18] Rokem 1978 zanikají šotové týdeníky a místo nich vycházejí už jen tzv. monotémata – publicisticky orientované formáty, které se věnují pouze jediné myšlence. Je to předzvěst nevyhnutelné proměny filmového zpravodajství ve filmovou publicistiku. Nejde už pouze o audiovizuální zprostředkování určité informace v relativně krátké době, ale o dodání širšího kontextu, hlubší analýzy a vlastního názoru.

Nový začátek – začátek konce

S počátkem osmdesátých let se situace jeví harmonicky. Filmové zpravodajství zvládá působit moderně angažováním mladých autorů a současně udržovat dobré vztahy s vládnoucí garniturou, která na něj každoročně přispívá částkou 10 milionů korun.[19] Zprávy oficiálního charakteru doplňují aktuální i nadčasová témata, ale také zakázkové filmy. Přesto však v první polovině osmého decennia vzniká množství návrhů na novou koncepci zpravodajského filmu, která by měla pevně stanovit jeho pozici v systému médií. Některé myšlenky se opakují napříč jednotlivými návrhy: cílení na mladé publikum, pružnější distribuce nebo příklon k magazínovým vydáním.[20]

S novým ředitelem Lubomírem Jakešem se KF začíná více soustředit právě na magazíny. Jde o formát, který je podobný někdejším monotématům a zaměřuje se na určitou zájmovou oblast. Studio za tímto účelem navazuje spolupráci s televizí, rozhlasem a populárními časopisy *Mladý svět* a *Dikobraz*. V letech 1986 a 1987 začíná postupně vycházet hned pět různých magazínů, zaměřených třeba na film nebo techniku.[21] Diváci mají rádi dokumentární snímky i kulturní vydání, která se nebojí upozorňovat i na existenci neoficiální kultury. Normalizaci pomalu střídá přestavba, která se projevuje i na volbě témat – filmaři poukazují na ochranu životního prostředí nebo prostřednictvím regulérních sociálních dokumentů třeba na zdravotní prevenci. V roce 1988 narůstá apel na nešvary doby – problematiku menšin či nutnost reformovat

školství. Zaznívají hlasy podpory drobného soukromého podnikání nebo kulturního a sportovního undergroundu.[22]

Revoluční rok 1989

Třebaže jsou divácké ohlasy pozitivní, odvětví se nadále potýká s problémem neaktuálnosti. Oběžná doba je v případě ČFT až šest týdnů, u FZ dokonce tři měsíce. Kopií je málo a o nedostatku finančních prostředků svědčí i to, že občas některé z nich přijdou do kin v černobílém provedení. Razantní reforma filmové publicistiky je na spadnutí.

V červnu 1988 je po dvouletém projednávání vypracována poslední verze *Návrhu nové koncepce filmové publicistiky v ČSSR*. Jde o společný projekt Studia dokumentárních filmů Krátkého filmu, Slovenské filmové tvorby, vyrábějící své vlastní týdeníky, a Ústřední půjčovny filmů coby distributora. O měsíc později je tato koncepce schválena celostátním vedením Československého filmu. Zavedena má být od následujícího roku.

V preambuli nové koncepce filmového zpravodajství jsou vytyčeny jednoznačné cíle, jež má reforma přinést:

1. *„zkvalitnit ideově propagandistickou působnost filmového periodika;*
2. *zatraktivnit obsah i formu a přiblížit se divákovi pomocí výrazových prostředků, jež odpovídají současnému estetickému cítění i současné estetické úrovni ostatních audiovizuálních prostředků;*
3. *přinést ekonomické úspory.“*[23]

Zejména první bod je důležitý ve svém plném významu. Aby totiž byla propaganda účinná, musí cílit i na mladé lidi a v této demografické skupině fungovat. Mládež za socialismu, stejně jako je tomu dnes, tvořila hlavní část obecenstva v kinech – týdeníky tak měly o důvod více, aby coby prostředek propagandy efektivně cílily a nevyvolávaly u diváků nudu a nevoli.

O tom, jak se podařilo udělat obsah žurnálů přitažlivější pro tuto věkovou skupinu, může svědčit prostý náhled do výročních seznamů všech krátkometrážních filmů, vyrobených v jednotlivých letech v KF. Podívejme se nejprve na první tři čísla ČFT ročníku 1988:

- 1988/1 – *NEJ*
- 1988/2 – *V. plénum ÚV KSČ*
- 1988/3 – *Gustáv Husák 75 let*

A nyní zkusme to samé u ročníku 1989, kde FZ nahradil ČFT na pozici oficiálního periodika:

- 1989/1 – *Život je jen náhoda*
- 1989/2 – *Film a kniha: o filmových podobách literárních děl*
- 1989/3 – *Filmový osten 1/89*

Změna je zjevná i na tomto malém vzorku. Pokud se ale podíváme bedlivěji na ročník 1989, zjistíme nejen, že zastoupení dosud opomíjených témat výrazně narostlo, ale zvýšila se i míra kritičnosti. Vědecko-technické magazíny kritizují neuspokojivé poměry v Československu – třeba opožděný vývoj, špatné financování a izolaci od mezinárodní scény. Žurnály orientované na sociální problematiku zase stavebnictví a bytovou politiku, ekologické pak postoj lidstva k přírodě, a to obecně v socialistických zemích – ve vydání nazvaném *Největším nepřítelem člověka je člověk* (FZ 1989/8) například komentář označuje vyobrazené přírodní problémy jako *„varování všem, kteří by chtěli poroučet větru a dešti, kteří krátkozrace a sobecky využívají přírodu jen ke svému okamžitému prospěchu.“* Použití známého komunistického hesla jistě nebylo náhodné.

Nejužívanějším prostředkem vymezování se vůči socialistickému zřízení a s ním souvisejících společenských problémů byly kulturní týdeníky, samy o sobě nejpočetnější skupina z produkce filmového zpravodajství ke konci jeho existence. Kromě kritiky plnily i důležitou úlohu dávání prostoru režimu nepoplatným umělcům, kteří se ocitali mimo oficiální, tedy schválenou kulturu. Například *Nevyšlapané cesty* (FZ 1989/15) se celé zaměřují na fenomén neoficiálních výstav, na nichž se umělci snaží navázat na přerušenou kontinuitu českého výtvarného umění. Do režimu se otevřeně strefují nejen nekonformní tvůrci, kterým je týdeník věnován (*„Podle jednoduchého kádrového klíče: dejchal v šedesátejch letech, šedesátý léta neexistujou, tudíž já taky neexistuju. Napřed jsem si myslel, že to je osobní, ale pak jsem zjistil, že to je podle tohodletoho setrvalého kádrováckého myšlení.“*), ale i samotní filmaři. V závěrečné montáži užitím provokativních juxtapozic hudby, obrazu a komentáře zesměšňují sochy na pražských sídlištích vzniklé v duchu socialistického

realismu – například když ukazují, jak pod jednou z nich žena zametá odpadky, za doprovodu slov *„Diváka vždy bude přitahovat jen skutečné umění.“*

Nejodvážnější byli tvůrci (a účinkující) *Podob humoru* (FZ 1989/47), které vyprávějí o pětici mladých režisérů, již se rozhodli pro satirickou tvorbu. Jan Svěrák zde mimo jiné chválí tvůrčí svobodu a fakt, že si filmaři mohou ve svých snímcích dělat legraci z vážných společenských problémů. Když je začne vyjmenovávat, projede kolem něj tramvaj a mikrofon místo mluvčího snímá její rachot, zatímco Svěrákova slova nejsou slyšet. V jiné pasáži zase sledujeme scény z filmu Tomáše Vorla *Pražská 5*, které parodují budovatelské snímky z dob nejtužšího socialismu. Vorel je glosuje slovy, že humor vlastně neexistuje.

Tvůrci žurnálů se nevyhýbají sice abstraktní a typicky komunální, přesto překvapivě ostré a zřetelně adresované kritice společenského zřízení, o čemž svědčí třeba vydání nazvané *Jak jsme na tom* (FZ 1989/31). Lidé v anketě polemizují nad špatnou dostupností informací v důsledku politického klimatu, zatímco komentář zmiňuje nutnost tolerance cizích názorů a dialogu. Při otázce na to, zda reklamy odpovídají skutečnému stavu v obchodech, adresuje jedna z dotázaných občanek politikům větu z titulu tohoto článku. Závěrečná scéna ukazuje propagandistická hesla ve veřejném prostoru za doprovodu komentáře: *„Prázdné fráze a obsahu zbavená hesla? Ano, když odpovědnost za řešení problému přenášejí z konkrétních lidí na anonymní lid. Osobní odpovědnost člověka je dána mírou podílu na správě věcí veřejných.“*

Hluboce zakořeněný předpoklad, že filmové týdeníky byly propagandistické a kritizovaly vše, co bylo v rozporu s „oficiálnem“, se tedy ukazuje jako mylný. Z celkem 59 analyzovaných čísel vydaných v roce 1989 jich bylo nějakých způsobem kriticky zaměřených 25 – ať už šlo o kritiku z pozice dominantní ideologie, mířenou proti imperialismu a kapitalismu, tak kritiku jí samotné a jejích propriet. Čísla jsou nesmlouvavá – zatímco prorežimních týdeníků, brojících proti Západu, bylo pouhých pět, těch kritizujících nedostatky stávajícího společensko-politického zřízení čtyřikrát tolik. Filmové zpravodajství tak nejen že v roce 1989 prakticky nesloužilo státním zájmům, ale naopak dopřávalo značný prostor opozici. Paradoxně se silně provládním stalo naopak až v roce 1990, kdy se v něm silně projevoval demokratický étos.

Závěr

Výše popsaný zběžný náhled na týdeníky z přelomového roku 1989 dokazuje, že ona v úvodu zmiňovaná domněnka jejich ideologické zatěžkanosti není zdaleka správná. Žurnály se ve druhé polovině osmdesátých let začaly reformovat, a to zejména kvůli alarmujícímu nezájmu diváků a čím dál větší rozpačitosti, která plynula z jejich pouhé existence. S počátkem roku 1989 přichází dlouho odkládaná a promýšlená nová koncepce, která pro odvětví představuje skutečnou obrodu. Filmové zpravodajství se konečně stává tím moderním kanálem, který ukazuje skutečný svět kolem sebe a je divácky atraktivní.

Uvolňování poměrů v důsledku únavy režimu však vyústí nejen v proměnu týdeníků, ale i v sametovou revoluci. Pád socialismu týdeníky přežijí a následuje krátké, ale nesmírně zvláštní období, během něhož přes veškerou svobodu slova stále pod povrchem vřou pochyby, zda celé filmové zpravodajství není přežitkem. Jeho vydávání pak v listopadu 1990 ukončí dopady privatizace filmového průmyslu v podobě nedostatku financí – hrozba, která jeho tvůrce pronásledovala už delší dobu.

Zajímavým vedlejším projevem nenadálé tvůrčí svobody, která vedla k otevřené kritice už bývalého režimu a oslavě demokratických ideálů, bylo občasné přiblížení zpět k hraně propagandy. Týdeníky se opět staly platformou pro informování veřejnosti o dění na politické scéně – srovnejme třeba již zmiňovaný medailonek k jubileu Gustáva Husáka s portrétem *Prezidenta Václava Havla* (Filmová kronika 1990/1). Oba vyšly na jejich počest ku příležitosti jejich zvolení. A jako jsme kdysi sledovali *Soudruha Husáka v Alžíru* (ČFT 1986/42), nyní jsme mohli pozorovat Havlovy zahraniční *Cesty k demokracii* (Filmová kronika 1990/4).

Československé filmové zpravodajství bylo v roce 1989 aktivistické a angažované, ne však nutně ve prospěch vládnoucí garnitury. Politicky či ideologicky nezabarvené týdeníky byly v menšině. Navzdory proklamacím o nutnosti zpravodajství odlehčit a dlouhodobým snahám o jeho zatraktivnění stále inklinovalo k politice. Jak jsem se ale pokusil popsat na těchto řádcích, místo stranických sjezdů, budovatelských hesel a stachanovského nadšení zaujala perestrojková skepse a obdiv ke kapitalismu, vzešlé z únavy a rozčarování po dvaceti letech normalizace pod dohledem okupačních vojsk.

Literatura:

Ondřej Černý, *Československé filmové zpravodajství v průsečíku společenských změn (1989–1990)*. Praha 2023. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mgr. Martin Lokšík.

František Gürtler (ed.). *Malý filmový slovník*. 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství 1949.

Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu: 1898–1965*. 1. vyd. Praha: Filmový ústav 1967.

Alois Humplík, *K současné problematice filmového zpravodajství*. Praha, 1987. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova v Praze, Fakulta žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mgr. Martin Lokšík.

Barbara Köpplová et al. *Dějiny českých médií v datech: Rozhlas, televize, mediální právo*. 1. vyd. Praha: Karolinum 2003.

Jan Kučera, O úkolech filmového týdeníku. *Filmová práce* 2, 1946, č. 18, s. 2.

Martin Lokšík, Filmový žurnál jako součást československé meziválečné žurnalistiky. In: Jana Čeňková – Jan Cebe (eds.). *Meziválečná česká a slovenská žurnalistika (1918–1938)*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum 2019.

Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta 2011.

Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství AMU 2002.

Jan Slabý, *Konec filmových týdeníků v Čechách*. Praha 1993. Postgraduální práce (PhDr.). Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra dokumentární tvorby. Vedoucí postgraduální práce prof. Antonín Navrátil.

Josef Spal, *Specializovaná periodika Studia dokumentárních filmů v letech 1945–1970* . Praha 1986. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova v Praze, Fakulta žurnalistiky, Katedra filmové a televizní žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mgr. Martin Lokšík.

Poznámky:

[1] Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Praha: Mladá fronta 2011, s. 66.

[2] Martin Lokšík, Filmový žurnál jako součást československé meziválečné žurnalistiky. In: Jana Čeňková – Jan Cebe (eds.), *Meziválečná česká a slovenská žurnalistika (1918–1938)*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum 2019, s. 259.

[3] Marshall McLuhan, c. d., s. 20–21.

[4] Časovost neboli časový snímek, případně aktualita, je poněkud problematickým pojmem. V době před vznikem pravidelně vydávaných filmových periodik jím dobové prameny označují prvotní dokumentárně-reportážní filmy, které zachycují nějaké aktuální, atraktivní události a jsou produkty období fascinace novým médiem. Termín se používal i po druhé světové válce. Podle Jana Kučery mají časové snímky bezprostřední vztah k současnosti a jejich *časovost* neboli *aktuálnost* je dána nejen námětem, ale též stylem, výrobní technikou či distribucí. S aktuálností je spjata *dočasnost* – časový film jím přestane být, když definující okolnosti pominou. Kučera sice časovosti spojuje s dokumentem, reportáží a týdeníkem, podotýká ale, že jí může být i hraný film. Viz František Gürtler (ed.), *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1949, s. 338.

[5] Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži*: *70 let československého dokumentárního filmu*. Praha, Nakladatelství AMU 2002, s. 69.

[6] Tamtéž, s. 23.

[7] Tamtéž, s. 71–72.

[8] Až do znárodnění kinematografie v srpnu 1945 samozřejmě na poli filmového zpravodajství podnikaly i další subjekty. Poté jejich výroba přešla na různá studia v rámci státního filmového monopolu, než se po prvotních turbulencích ustálila v Krátkém filmu. Ojedinělé pokusy, které neměly dlouhého trvání, se ale objevily i v dalších studiích, třeba v Armádním filmu.

[9] Antonín Navrátil, c. d., s. 28–29.

[10] Ondřej Černý, *Československé filmové zpravodajství v průsečíku společenských změn (1989–1990).* Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky, 2023 (diplomová práce), s. 20.

[11] Antonín Navrátil, c. d., s. 145–147.

[12] Jan Kučera, O úkolech filmového týdeníku. *Filmová práce* 2, 1946, č. 18, s. 2.

[13] Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu*. Praha: Filmový ústav 1967, s. 64.

[14] Barbara Köpplová et al. *Dějiny českých médií v datech: Rozhlas, televize, mediální právo*. Praha: Karolinum 2003, s. 203.

[15] Antonín Navrátil, c. d., s. 255–256.

[16] Jan Slabý, *Konec filmových týdeníků v Čechách*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra dokumentární tvorby 1993 (postgraduální práce), s. 11.

[17] Alois Humplík. *K současné problematice filmového zpravodajství*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta žurnalistiky 1987 (diplomová práce), s. 17–23.

[18] Josef Spal, *Specializovaná periodika Studia dokumentárních filmů v letech 1945–1970*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta žurnalistiky 1986 (diplomová práce),s. 44.

[19] Jan Slabý, c. d., s. 15.

[20] Alois Humplík, c. d., s. 49.

[21] Jan Slabý, *Konec filmových týdeníků v Čechách*..., s. 15–16.

[22] Tamtéž, s. 36–38.

[23] Tamtéž, s. 17.