

Ondřej Toužimský (Masarykova univerzita)

Mládí vpřed, či vzad?

Katedra režie FAMU za normalizace a možnosti uplatnění jejích absolventů

Youth Forward or Backward?

The Department of Directing at FAMU during the Normalization and the Possibilities of Employment of its Graduates

Abstract

This article deals with the education, teaching and the careers of students of the Institute of Directors at the Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU), who studied their course from the academic year 1972/73 during the normalization era.

The first part of the work concentrates on the process of education of graduates of the Institute of Directors at FAMU during the normalization era. This article argues that for these students it was easier to get a job in the film industry than for the previous generation. One of the reasons why it was so is that the new generation was studying at the „normalized“ FAMU. The artistic and ideological education of the students of the Directing department was already fully in the hands of pro-regime teachers and that is why the managers of the Czechoslovakian Film could reassure themselves that there was no danger of another “new wave” and political controversy from their side.

It wasn't the only factor, though. The second part of the article, devoted to the options of a professional career for graduates of FAMU, shows another point of view, which is the fact that FAMU itself worked hard to support its graduates in getting their future employment. Thanks to these steps, the graduates were able to find full-time jobs in the companies of the Czechoslovakian Film and the Czechoslovakian Television. Also, some new ideas gradually appeared to help graduates to make a film debut, by the end of the 1970s. Still, not all graduates could see their debut.

Klíčová slova

FAMU, Československý film, normalizace, filmový debut, Barrandov studio

Keywords

FAMU, Czechoslovakian cinema, normalization, film debut, Barrandov Studio

V letech 1962 až 1968 studovala na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (FAMU) režisérka Angelika Hanauerová. V knize *Generace normalizace*, která čerpá z rozhovorů s absolventy FAMU z let 1968 až 1973, Hanauerová vzpomíná, že po absolvování školy se nejenže nedočkala filmového debutu, ale dokonce nemohla ani najít práci v oboru. V podobné situaci se po vstupu vojsk Varšavské smlouvy nacházeli i další její bývalí spolužáci. Například Moris Issa, který dokončil studia na FAMU v roce 1970, se živil jako překladatel a tlumočnick na ambasádě v Praze a k filmu se vrátil až v roce 1989, kdy realizoval svůj první celovečerní snímek *Bizon*. Pouze o rok dříve si svoji celovečerní prvotinu *Správná trefa* (1987) natočil jeho spolužák Rudolf Růžička. Někteří absolventi FAMU z přelomu 60. a 70. let se tak szili s termínem „ztracená generace“, který použily autorky knihy Marie Barešová a Tereza Czesany Dvořáková v dopise, kterým oslovovaly pamětníky.¹⁾ Tedy s označením, které tuto generaci studentů kontextuálně vsazuje mezi světově proslulé absolventy FAMU známé jako představitele tzv. „nové vlny“ a mezi následující ročníky studentů, kteří už studovali v období probíhající normalizace. Ti totiž měli, podle již zmíněné Hanauerové, profesní začátky o dost snazší. „Když potom vyšla další generace, o čtyři roky mladší než my, kteří nebyli možná natolik ovlivnění těmi reformními komunisty, protože se mezitím na FAMU vyměnil profesorský sbor, tak už získali zaměstnání.“²⁾

Právě výše uvedený výrok mě přivedl k otázce, jež se stala základem pro tento text. Opravdu měli absolventi FAMU, kteří začali studovat na počátku normalizace již pod dohledem obměněného učitelství sboru, lepší výchozí pozici pro získání práce, respektive uplatnění v oboru? A pokud ano, tak proč? Bylo to způsobené tím, že nastupující generace byla již umělecky i společensky vychovávána a na fakultu i přijímána prorežimními pedagogy, jak naznačuje Hanauerová? Nebo mohly být příčinou obecné systémové změny na FAMU, ve školství, potažmo celkově v Československém filmu (ČSF), které více dbaly na zařazení absolventů do pracovního života?

Tento text se proto snaží obsáhnout dění na katedře režie na FAMU, a to především v první polovině 70. let, kdy docházelo k největším změnám nejen na AMU, ale i v československé společnosti obecně. Cílem je zjistit, v jakém prostředí byla utvářena generace „normalizačních“ posluchačů katedry režie. Jakým přerodem musela fakulta a celkově ČSF po srpnových událostech roku 1968 projít, a jak se tyto události podepsaly na nové generaci režisérů a na jejich možnostech uplatnění po dokončení školy.

„Ztracená generace“

K zodpovězení otázky, zda absolventi katedry režie, kteří začali studovat na počátku normalizace, měli lepší výchozí pozici pro získání uplatnění v oboru, je potřeba dát tuto generaci do širšího kontextu včetně komparace s generací z konce 60. let, která studovala v liberálním období v závěru dekády.

1) Marie Barešová – Tereza Czesany Dvořáková, *Generace normalizace: Ztracená naděje českého filmu?* (Praha: NFA, 2017), 29.

2) Tamtéž, 57.

Katedra režie na FAMU se koncem 60. let těšila velké slávě, která i díky „nové vlně“ překročila hranice československého státu. Například režisér Hafed Bouassida v rozhovoru s Terezou Stejskalovou vypráví, že šel na FAMU, protože mu ji doporučil polský režisér Andrzej Munk.³⁾ Režisér Moris Issa se zas rozhodl pro studium kvůli doporučení od svého bratrance, který FAMU vychvaloval slovy „vynikající filmová škola, kam jezdí i cizinci ze západu“.⁴⁾

Není proto překvapující, že na obor s tímto věhlasem nebylo lehké se dostat. Respondenti z knihy *Generace normalizace* dokonce mluvili o tom, že škola brala jen pár studentů z několika set. Pro bližší představu, při přijímacím řízení pro akademický rok 1965/66 bylo přijato na denní studium 6 lidí ze 43 přihlášených.⁵⁾ Zkouškám také předcházela povinná praxe. Přijímání byli nicméně studenti z různých rodin, dokonce i ti se „špatným kádrovým profilem“. V 60. letech tak na FAMU studovali jak lidé dělnického původu, tak lidé z rodin intelektuálů. Jak uvádí dvojice autorek *Generace*: „Na FAMU vedle sebe studoval Jan David, syn konzervativního člena vlády Václava Davida, Jiří Šik, syn významného proreformního politika Oty Šika, ale i děti politických vězňů Jiří Křížan a Edgar Dutka.“⁶⁾ Co se samotného studia týče, uvádí Barešová s Czesany Dvořákovou, že všichni pamětníci hodnotili studia na FAMU kladně.⁷⁾ Pamětníci měli údajně pěkné vzpomínky jak na své spolužáky, tak i na své pedagogy.

Ne vše ale bylo koncem 60. let na FAMU dokonalé. Angelika Hanauerová upozorňuje na probíhající perzekuce a politické procesy, které se i ve druhé polovině 60. let stále odehrávaly.⁸⁾ Problém škola měla i s uplatňováním absolventů. Například v roce 1968 poslali absolventi dramaturgie Jiří Horák a Miloslav Vydra stížnost ministrovi školství, že nemožou najít práci. Podle jejich slov byli odmítnuti jak v ČSF, tak v ČST.⁹⁾ Dvojici připadalo zvláštní, že na pozici scenáristů a dramaturgů v těchto institucích nepracují lidé, kteří by měli vystudovanou FAMU, a ve zmíněném dopise dokonce pochybují o oprávněnosti existence FAMU, protože není schopna poskytnout svým studentům uplatnění. Celá záležitost dospěla až tak daleko, že Horák vrátil svůj diplom. Nárokovat si od školy uplatnění byl ale velmi netradiční jev. Školy neměly za povinnost hledat svým studentům zaměstnání. Od té doby také začalo studijní oddělení FAMU upozorňovat nové žáky, že škola nezajišťuje studentům pracovní místa a že na fakultě neexistuje umisťovací řízení.¹⁰⁾ K problémům s uplatněním absolventů nicméně docházelo. Na příkladu katedry kamery to ukazuje i kameraman a pedagog Jan Šmok, který v roce 1966 v časopise *Film a doba* dává vzniklou situaci za vinu samotné AMU.

3) Tereza Stejskalová, *Filmaři všech zemí, spojte se! Zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017), 211.

4) Barešová – Czesany Dvořáková, *Generace normalizace*, 78.

5) „Zápisy u Umělecké rady FAMU“, Archiv Akademie múzických umění, f. FAMU, k. 4, cit. in Martin Franc, *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* (Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017), 208.

6) Barešová – Czesany Dvořáková, *Generace normalizace*, 23.

7) Tamtéž, 26.

8) Tamtéž, 24.

9) Franc, *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 208.

10) „Zápisy z kolegia děkana (1959–1967)“, 28. 5. 1968, Státní oblastní archiv v Praze (SOA), f. FAMU, k. 7.

Přes řadu objektivních faktorů musíme přiznat, že hlavní vinu na tomto stavu nese škola sama. Nikdy nebyl proveden hlubší rozbor situace, tzv. směrná čísla absolventů byla určována nadřazeným úřadem bez ohledu na skutečné potřeby praxe. Neznalost vývojových tendencí vedla k neustálým dotazům, co vlastně budou absolventi FAMU dělat, někdy došlo dokonce až k úvahám o zavření školy atp.¹¹⁾

Debata se protáhla i do roku 1969. ČST ani ČSF neměly dost volných míst, aby uspokojily všechny absolventy FAMU. Navíc volná pracovní místa na těchto institucích byla obsazována pomocí konkurzů, na které se mohli přihlásit i lidé mimo FAMU.¹²⁾ Mnoho absolventů katedry režie se tak k debutu nikdy nedostalo, a pokud ano, tak velmi pozdě a spíše v gottwaldovském studiu, které se od konce 70. let začalo profilovat jako platforma pro zapojování nových tvůrců do výroby.¹³⁾ Takto například debutoval čtyři roky po své promoci Karel Smyczek filmem *Housata* (1979) či Vladimír Drha snímkem *Dneska přišel nový kluk* (1981), jenž se tak dočkal celovečerního debutu 13 let po absolvování FAMU. V obou případech se však jedná už o období, kdy v čele jednotlivých filmových institucí stáli noví lidé.

FAMU v počátcích normalizace

Na plenárním zasedání ÚV KSČ, které se konalo 17. dubna 1969, nastínil nově zvolený generální tajemník strany Gustáv Husák opatření, která měla vést k potvrzení nových mocenských poměrů ve straně a která měla „vyvést naše národy z této krize“.¹⁴⁾ V této souvislosti se začaly používat dva termíny, které definovaly následující dvě desetiletí: „konsolidace“ a „normalizace“. Tyto termíny byly záhy využívány nejen ve významu zachování pozic Komunistické strany Československa (KSČ), ale i ve významu přivedení československé kinematografie zpátky „tam, kde je její jedině správné místo, tzn. na pozice marxisticko-leninské kulturní politiky“.¹⁵⁾

Důsledkem nově nastolené politiky se mělo „konsolidovat“ i školství včetně FAMU spolu s katedrou režie. Tyto změny nicméně přišly až relativně pozdě, takže v prvních dvou letech normalizace k příliš výrazným změnám, či dokonce perzekucím ze strany státu nedošlo. V kontextu jiných vysokých škol se ale nejednalo o nic výjimečného. Například Jakub Jareš ve své knize *Náměstí Krasnoarmějců 2* píše, že Univerzita Karlova (UK) se ještě roku 1969 těšila velké svobodomyšlnosti.¹⁶⁾ To bylo důsledkem toho, že „konsolidační proces na vysokých školách nenabyl dosud odpovídajícího politického důra-

11) Jan Šmok, „Kameramanská profese, FAMU a čísla“, *Film a doba* 12, č. 2 (1966), 112a.

12) Franc, *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 210.

13) Srov. Lukáš Skupa, „Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model výroby a estetické praxe“, *Iluminace* 19, č. 4 (2007), 5–23.

14) Gustáv Husák, *Projevy a stati 1, duben 1969–leden 1970* (Praha: Svoboda, 1970), 21.

15) Jiří Purš, *Obrysy vývoje československé národně kinematografie: 1945–1980* (Praha: Čs. filmový ústav, 1985), 101.

16) Jakub Jareš, *Náměstí Krasnoarmějců 2: Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga, 2012), 51.

zu“¹⁷⁾ jak na konci roku 1969 konstatuje Juraj Sedlák, vedoucí oddělení školství, vědy a kultury Ústředního výboru (ÚV) KSČ. Sekretariát ÚV tak nabyl přesvědčení, že „situace vo vysokoškolskom študentskom hnutí, predovšetkým v ČSR, je [...] veľmi kritická“.¹⁸⁾ Vlnu za tento stav podle ÚV neslo ministerstvo školství (MŠ). Ve „stručném rozboru situace“ na vysokých školách z roku 1969 dokonce čteme, že

[a]kční program ministerstva školství ČSR má hrubé nedostatky. Je zcela ve znamení liberalismu, ignoruje třídní hlediska, ignoruje ideologický boj a politickovýchovnou funkci škol všech stupňů, poklonkuje Západu a přezírá potřebu bratrských vztahů k socialistickým zemím.¹⁹⁾

V srpnu v roce 1969 byl proto odvolán proreformní Vilibald Bezdíček, který stál v čele resortu MŠ, aby byl nahrazen konzervativním komunistou Jaromírem Hrbkem.²⁰⁾ Za prosazování „nesprávné politiky“ byl záhy odvolán z pozice náměstka ministra i Václav Hendrych. Jeho místo bylo následně zabráno „pracovníky věrnými marxismu-leninismu a socialistickému internacionalismu“.²¹⁾ Byli vybráni i noví vedoucí odborů a oddělení MŠ a noví pracovníci do sekretariátu MŠ.²²⁾ Během druhé poloviny roku 1969 a začátku roku následujícího tak dokázal ÚV dostat MŠ zcela pod kontrolu. Nic už tedy nebránilo v cestě ke „konsolidaci“ vysokých škol, které byly jedním z aktérů tzv. pražského jara.

V tutéž dobu přicházejí první změny ve vedení FAMU. V červnu roku 1970 byl kvůli emigraci děkana Františka Daniela do funkce zvolen hudební skladatel Josef Ceremuga.²³⁾ Školu to ale oproti například zmiňované Filozofické fakultě UK nijak zásadně politicky neovlivnilo. Přitom právě v první polovině roku 1970 po stabilizaci MŠ rozbíhá ÚV první výrazné „konsolidační“ kroky. Ty začínají dopisem MŠ rektorům vysokých škol, v kterém je požadováno, aby školy poslaly politicko-odborné hodnocení všech pedagogů na jednotlivých fakultách:

je třeba odstranit z vysokých škol ty, kdož byli exponovanými nositeli a podněcovateli protisocialistických a protisovětských tendencí, iniciátory a organizátory protistátních a protistranických akcí a kdož popř. svým dosavadním postojem ztěžují konsolidační proces na vysokých školách.²⁴⁾

17) „Stanovisko oddělení školství, vědy a kultury ÚV KSČ k materiálu: „Návrh opatření na řešení celkové politické situace na vysokých školách [...]““, Praha, 1969, Národní archiv (NA), f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1966–1971, sv. 109, aj. 181/6.

18) „63. schůzda sekretariátu ÚV KSČ“, Praha, 13. 10. 1969, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — sekretariát 1966–1971, sv. 38, aj. 63/3.

19) „Stručný rozbor situace a návrh opatření na zvýšení účinnosti politickovýchovného působení na vysokých školách“, Praha, 1969, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — sekretariát 1966–1971, sv. 109, aj. 181/6.

20) Pavel Urbášek, *Vysokoškolský vzdělávací systém v letech tzv. normalizace* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008), 52.

21) „Byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích — Stav konsolidace na vysokých školách“, Praha, 1970, NA, f. KSČ — sv. 22, aj. 47/2.

22) Tamtéž.

23) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 23. 2. 1969, SOA v Praze, f. FAMU, k. 8.

24) „Hodnocení pedagogů (1969–72), Ministerstvo školství České socialistické republiky rektorátům vysokých škol děkanátům samostatných fakult“, 12. 1. 1970, SOA v Praze, f. FAMU, k. 11.

Tento požadavek zapadal do tzv. I. etapy očisty vysokých škol, kterou byl ministr školství odpovědný dokončit do 30. dubna,²⁵⁾ respektive v Praze do 30. června roku 1970. V ní se měly školy „očistit“ od výrazných exponentů tzv. pravicového oportunistu. Do konce školního roku 1970 pak mělo proběhnout i dokončení II. etapy, při níž mělo dojít ke „konsolidaci stranické práce na vysokých školách“ a k výměně stranických legitimací, a tedy i k pohovorům se členy KSČ ve vysokoškolských organizacích.²⁶⁾

Tyto snahy ale z počátku výrazně neovlivnily personální složení vedení FAMU ani jeho pedagogického sboru. Můžeme to vidět především na příkazu, který přišel se zmiňovaným dopisem MŠ a který požadoval po vedoucích kateder, aby napsali dopis, v kterém shrnou politicko-odborné hodnocení všech pedagogů.²⁷⁾ Stejně tak učinil i Otakar Vávra, v té době vedoucí katedry režie. Ve svém dopise zmiňuje zásluhy všech pedagogů, především se ale snaží politicky hájit své kolegy. Například u Karla Kachyni píše, že „nikdy se neexponoval v pravicově antisocialistických a antisovětských tendencích“.²⁸⁾ U Evalda Schorma zase zmiňuje, že se v roce 1967 vzdal funkce ve FITESu, podobně mluví i o Elmaru Klosovi a dalších.²⁹⁾ Mnohé z těchto formulací použil Ceremuga ve svém shrnujícím dopise, ve kterém na závěr píše, že

[p]o této zevrubně provedené analýze dospělo vedení filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění k závěru, že jsou na fakultě všechny předpoklady pro jednoznačně pozitivní kladný vývoj, který bude příspěvkem k celkovému konsolidačnímu procesu na vysokých školách.³⁰⁾

Rozvázán byl tedy pouze pracovní poměr s režisérem Jaromilem Jirešem a externí pracovní poměr s Jiřím Kantůrkem.³¹⁾ Nové vedení školy tak nebylo příliš aktivní ve vyhazování pedagogů, a to ani u těch, kteří měli politické „škraloupy“ z let 1968 a 1969. Co víc, v první polovině roku 1970 ani MŠ výrazně na vedení AMU netlačilo, aby v tomto ohledu něco upravovalo. Dokonce nemělo ani žádné hlasité výtky k pedagogickému sboru. A to přitom ještě 2. června 1970 nebyl kromě Otakara Vávry na katedře jediný z hlavních učitelů členem KSČ a na pozici zastupujícího vedoucího katedry režie byli zvažováni filmoví režiséři Elmar Klos s Karlem Kachyňou (oba později museli z FAMU odejít).³²⁾ Vše se

25) „Byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích — Hodnocení současného stavu konsolidace na školách I. a II. cyklu“, Praha, 1970, NA, f. KSČ — sv. 22, aj. 47/2.

26) „Usnesení 47. schůze byra ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích“, 7. 4. 1970.

27) Jedná se pouze o jeden z více požadavků, které začátkem ledna roku 1970 začalo MŠ rozesílat vysokým školám. Tyto požadavky pocházely ze seznamu „Konkrétních úkolů a opatření“, které už koncem roku 1969 sepsalo předsednictvo ÚV KSČ. Srov. „Plán opatření obou ministerstev pro konsolidaci poměrů na vysokých školách v ČSSR“, 1969, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1966–1971, sv. 109, aj. 181/6.

28) „Dopis Otakara Vávry zasláný Ludvíku Baranovi“, Praha, 26. 1. 1970, SOA v Praze, f. FAMU, k. 11, Hodnocení pedagogů (1969–72).

29) Tamtéž.

30) „Závěry odborného a politického hodnocení učitelů FAMU za poslední léta“, Praha, 26. 1. 1970, SOA v Praze, f. FAMU, k. 11, Hodnocení pedagogů (1969–72).

31) Tamtéž.

32) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 2. 6. 1970, SOA v Praze, f. FAMU, k. 8.

změnilo až se školním filmem *Nezvaný host* (Vlastimil Venclík, 1969), o kterém od září 1970 začalo jednat jak vedení FAMU, tak vedení AMU. Dlouhé řešení kauzy se následně protáhlo na celý akademický rok 1970/71 a zcela změnilo budoucnost této školy.

***Nezvaný host* aneb příchod velkých změn na katedru režie**

[P]odstatný byl duch té školy [FAMU, pozn. O. T.] a ten duch bohužel skončil [...] vlastně to skončilo tím *Nezvaným hostem*. [...] Právě díky mně vyhodili ty odborníky a dali tam tyhle normalizační zmetky,³³⁾

říká s odstupem Vlastimil Venclík, tvůrce školního filmu, který uvedl do pohybu změny nejen na katedře režie, ale i na celé FAMU. Snímek vypráví o manželském páru, do jejichž bytu se bez pozvání nastěhuje neznámý muž v placaté čepici a vatovaném kabátě. Když manžel zjistí, že podobné nezvané hosty mají i jeho sousedé a že se jich nejsou schopni zbavit, pokusí se v zoufalém činu svého hosta neúspěšně zabít. Po čase si ale on i jeho manželka na muže zvyknou, zvláště když poznají, že hosté ostatních nájemníků jsou mnohem surovější než ten jejich. Nakonec ho začnou dokonce nazývat svým přítelem a začnou s ním zacházet jako se členem své rodiny.

Film byl pochopen jako otevřený útok proti normalizačnímu režimu a Sovětskému svazu, a proto byl zabaven Státní bezpečností (StB), která 9. září 1970 zahájila vyšetřování pro trestný čin pobuřování.³⁴⁾ V rámci vyšetřování pak vyslýchala desítky lidí, od herců a filmového štábu až po kantory a zaměstnance studia FAMU.³⁵⁾ Venclíkovi nakonec nepomohly ani důkazy, že námět napsal už v roce 1967, a tedy že nemohl odkazovat na vpád vojsk Varšavské smlouvy. Kvůli dva roky starému školnímu cvičení ze třetího ročníku, které bylo dokonce hodnoceno pedagogy známkou výborně, byl na konci svého studia v roce 1971 Venclík ze školy vyloučen.³⁶⁾ U toho ale zdaleka nezůstalo. Mimo Venclíka se StB zaměřila i na odpovědné pedagogy, především Kachyňu a Vávru.³⁷⁾ Celkově bylo v této kauze obviněno devět kantorů.³⁸⁾ Snímek tak na fakultě vyvolal lavinu čistek.

V květnu roku 1971 byli na schůzi kolegia děkana FAMU pozváni všichni pedagogové, kteří spolupracovali na vzniku *Nezvaného hosta*. „Rozsudek“ byl následovný. S Kachyňou byl rozvázán pracovní poměr, odbornému asistentovi Vladislavovi Delongovi udělena důtka a Vávra byl odvolán z funkce prorektora, a i z postu vedoucího katedry. V této funkci ho následně nahradil kameraman Ludvík Baran.³⁹⁾ Samotnému Vávrovi hrozilo

33) „83. čtvrtletník FITESu — Historiografie filmového a televizního školství“, (stenozáznam, 11. 4. 2018), 4, 7.

34) RK, „Nezvaný host“, *Sborník Archivu bezpečnostních složek*, č. 6 (2009), 410.

35) Otakar Vávra, *Podivný život režiséra: Obrazy vzpomínek* (Praha: Prostor — Knižní klub, 1997), 262; Rozhovor s Vlastimilem Venclíkem vedla Tereza Czesany Dvořáková, 2021, viz Tereza Czesany Dvořáková, „Pro závažné porušení občanských a studijních povinností: Kauza *Nezvaný host* v širším kontextu dějin Filmové a televizní fakulty AMU“, *ArteActa*, č. 7 (2022), 87.

36) V kontextu jiných vysokých škol se nejednalo o zcela běžný postup. Většinou školy sahaly po nižších výchovných trestech.

37) RK, „Nezvaný host“.

38) Czesany Dvořáková, „Pro závažné porušení občanských a studijních povinností“, 90.

39) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 6. 5. 1971, SOA v Praze, f. FAMU, k. 8.

i propuštění, jelikož ohodnotil zmíněné cvičení známkou výborně. Vávra nakonec ale mohl na škole působit dál, a to pravděpodobně i díky tomu, že na ÚV KSČ, kam byl pozván, se „[p]řiznal, že se nezachoval jako správný komunista. Také na veřejnosti nevystoupil tak, jak v tomto případě bylo jeho povinností.“⁴⁰⁾

Kauza kolem *Nezvaného hosta* odstartovala na škole posuzování, jak se jednotliví pedagogové chovali v letech 1968 a 1969 a jak se podíleli na „normalizaci“ české společnosti. Kvůli špatným hodnocením tak ze školy kromě již zmíněných odešli postupně i televizní publicista Vlastimil Vávra, vyučující dějin literatury Milan Kundera, režiséri Jiří Hanibal, Evald Schorm, Elmar Klos, Jan Matějovský a později i František Filip. Herci Radovanu Lukavskému byla zastavena habilitace.⁴¹⁾

Nezvaný host byl ale pravděpodobně pouze nešťastným spouštěčem. Jak uvádí sám autor Venclík, „[k]dyž se vyráběla kopie z toho filmu, tak to takoví příčinliví soudruzi v laboratořích⁴²⁾, takoví ty klasický udavači, udali na ministerstvo vnitra a už to jelo.“⁴³⁾ Ten hlavní důvod, proč začala na FAMU být tak soustředěná pozornost a co vyvolalo negativní reakci stranických orgánů a tlak na vedení FAMU o větší aktivitu, ale tkvěl v něčem jiném. Petr Bednařík se v knize *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* domnívá, že jedním z důvodů mohla být i Ceremugova poznámka, že na fakultě nejsou žádní představitelé pravice. Což v kontextu toho, že na škole vyučoval například Milan Kundera, mohlo stranické orgány vyprovokovat.⁴⁴⁾ Filmový historik Ivan Klimeš v televizním pořadu *Těžká léta československého filmu* (2013) zase tvrdí, že FAMU podnikla tyto dramatické změny kvůli tlaku ze strany Státní bezpečnosti.⁴⁵⁾ Pravděpodobně největší vliv mělo ale obecné nastavení ÚV KSČ, který začal být koncem roku 1969 dominantním aktérem v „konsolidování“ školství. Z dochovaných záznamů jak z předsednictva, byra a sekretariátu ÚV KSČ, tak z výše zmiňovaných škol a fakult je možné konstatovat, že hlavní fáze „konsolidace“ vysokých škol trvala přibližně rok a půl. A to od ledna roku 1970 až do konce školního roku 1970/71. V létě na konci tohoto období tedy už mohlo být konstatováno, že „[...] se podařilo splnit v nejvyšší míře očista škol a školské správy od nositelů pravicových názorů.“⁴⁶⁾ Je tedy vidět, že personální změny na katedře režie zapadaly do kontextu tehdejší situace.

Výše uvedené názory nicméně neubírají na věrohodnosti tvrzení, že *Nezvaný host* měl opravdu nebývalý vliv na vývoj FAMU a katedry režie speciálně. Nebojím se dokonce tvrdit, že nebýt tohoto filmu, výchova mladých režisérů a prostředí, v kterém studovali, by vypadaly jinak. Vždyť jak píše Tereza Czesany Dvořáková ve své studii, v které se kauze detailněji věnuje:

40) Tamtéž, 3. 6. 1971.

41) Petr Bednařík, „Těch dlouhých dvacet let... FAMU v období normalizace“, *Cinepur* 27, č. 119 (2018), 57.

42) Jednalo se o dva pracovníky výstupní kontroly. Srov. RK, „Nezvaný host“, 410.

43) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013). Název tohoto článku je i odkazem na název dílu: *Mládí vpřed a vzad!*.

44) Petr Bednařík, „Kormidelníci Normalizace? Pedagogové FAMU v letech 1970–1989“, in *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, Martin Franc (Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017), 225.

45) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

46) „Hlavní úkoly Ministerstva školství ČSR ve školním roce 1971/72“, 1971, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1966–1971, sv. 10, aj. 9/6.

V praxi došlo ke zostření cenzury na více úrovních. [...] Škola také podléhala pravidelné kontrole ze strany Ministerstva školství a KSČ, které zasahovaly mimo jiné do výsledků přijímacích zkoušek, a v neposlední řadě intenzivnějším dohledu Státní bezpečnosti.⁴⁷⁾

Především první polovina 70. let se nesla ve znamení strachu a snahy neudělat před očima MŠ a před vedením AMU jakýkoliv přešlap, který by znovu vyvolal pochybnosti o politické stabilitě FAMU. Rozhodnutí, která se v rámci FAMU v těchto letech udělala, a to především na katedře režie, nesou viditelnou stopu snahy ideologicky se zavděčit. Jak totiž uvádí Ceremuga na říjnovém aktivu pedagogů FAMU:

Filmové cvičení ‚Nezvaný host‘ uvedlo fakultu do nepříznivého světla a je na ni soustředěna pozornost. [...] Je nutné, aby na fakultě byly zpracovány vysoce angažované náměty [...]. Bude prověřena kontrola mimoškolní činnosti všech posluchačů.⁴⁸⁾

Nutno dodat, že ani tak se Ceremugovi nepodařilo uchovat si svoji pozici. V akademickém roce 1973/74 začalo na FAMU fungovat nové vedení s tříletým mandátem a děkanem se stal scenárista Bedřich Pilný, který se přitom v roli člena kolegia děkana, a především jako vedoucí výboru KSČ FAMU podílel na vyhazování pedagogů.⁴⁹⁾

Změnám bezpochyby neunikla většina vysokých škol. Například na Filozofické fakultě UK nastaly největší personální změny s lednem roku 1970. Do dvou let odešlo z politických důvodů 67 zaměstnanců. Jak Jareš ale uvádí, fakulta se vyhnula tomu, aby byla obsazena zcela novými učiteli, a i na místa vedoucích kateder často usedali lidé přímo z fakulty.⁵⁰⁾ Případ FAMU, a zejména katedry režie je ale výjimečný v tom, že na uvolněná místa přicházeli ve většině případů zcela noví pracovníci, kteří mnohdy neměli s pedagogickou činností žádné zkušenosti.

S velkým odchodem přišel i velký příchod, tentokrát už ale pouze pedagogů splňujících politická kritéria. V říjnu roku 1971 byli na volná místa na katedře navrženi „soudruzi“: Jiří Sequens, Václav Vorlíček, Ludvík Ráža, Antonín Kachlík a další.⁵¹⁾ Většinu z nich byla ihned svěřena pozice ročníkových vedoucích a Kachlíkovi po pouhém roce i vedení celé katedry. V roce 1973 přišli na katedru režie ještě režisér Jaroslav Balík a barrandovský ústřední dramaturg Ludvík Toman a o dva roky později i filmový kritik *Rudého práva* Jan Kliment a režisér Vojtěch Trapl. Tehdejší tíživou situaci na FAMU potvrzuje i Otakar Vávra:

[M]ísto vyloučených pedagogů na režii přišli režiséři Hužera, Kachlík, Sequens, Balík a Vorlíček, kteří se sami prohlásili za štít strany na FAMU a měli dbát nad pevnou ideologickou výchovou nových režisérů v duchu reálného socialismu normalizačního období.⁵²⁾

47) Czesany Dvořáková, „Pro závažné porušení občanských a studijních povinností“, 94.

48) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 4. 10. 1971, SOA v Praze, f. FAMU, k. 4.

49) Franc, *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 236.

50) Jareš, *Náměstí Krasnoarmějců* 2, 56, 73.

51) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 22. 10. 1971.

52) Tomáš Fassati, *Dokumentární sešity historie FAMU: 12: „Citace vzpomínek osobností“* (Benešov: Archiv výzkumu Muzea umění a designu, b. r.), 13.

Tabulka 1⁵³⁾**Ročníkoví vedoucí od akademického roku 1969/70 do roku 1975/76**

(Jelikož někdy přicházely změny ve vedení ročníku už během akademického roku, uvádím v tabulce jména osob, které měly v daném akademickém roce ročník na starosti nejdéle.)

Ročník / akademický rok	1969/70	1970/71	1971/72	1972/73	1973/74	1974/75*
I.	Zeman	Kachyňa	Delong	Vorlíček	Balík	Hužera
II.	Vávra	Zeman	Kachlík	Delong	Vorlíček	Balík
III.	Klos	Vávra	Sequens	Kachlík	Sequens	Vorlíček
IV.	Kachyňa	Klos	Vávra	Sequens	Kachlík	Sequens
V.	Zeman	Kachyňa	Vorlíček	Vorlíček	Sequens	Kachlík

*V následujících letech zůstává složení ročníkových vedoucích konzistentní. Až ve školním roce 1978/79 byl z důvodu úmrtí Jaroslava Hužery dosazen na jeho místo režisér Ludvík Ráža.

Během necelých dvou let tak došlo na katedře režie k obměně vedení i profesorského sboru a ruku v ruce s tím se změnil i přístup k studentům a k jejich výběru. Začala se podporovat práce SSM a politická výchova studentů obecně. Fakulta se oprostila od všech „nositelů pravicového oportunistu“ z řad pedagogů i studentů a společně s jednotlivými katedrami akcentovala spolupráci s fakultním dílčím výborem KSČ.⁵⁴⁾ Jednoduše řečeno, katedra filmové a televizní režie byla úspěšně „konsolidována“ a „znormalizována“ a připravena na výchovu nové generace režisérů.

Normalizační generace — studium

Nyní je potřeba si tuto novou generaci časově vymezit. Z výše uvedeného ale vyplývá, že pro vymezení se není možné řídit kulturně-politickými událostmi, které zasáhly Československou socialistickou republiku, popřípadě MŠ. A to ať už mluvíme o vpádu vojsk v roce 1968, dubnovém plenárním zasedání z roku 1969 nebo například dvou etapách „očist“ vysokých škol z roku 1970. Vždyť ještě ve školním roce 1970/71 pracoval v pozici ročníkového vedoucího Karel Kachyňa (v té době už se škrálopem v podobě protirežimního snímku *Ucho*, 1969) nebo Elmar Klos. Jako mezník proto navrhuji akademický rok 1972/73. Je to z toho důvodu, že ještě do konce školního roku 1971/72 probíhaly na fakultě největší personální změny. Do té doby tak na katedře režie panoval relativně klid a v mnohém se navazovalo na dobu před rokem 1969. V akademickém roce 1972/73 už působilo kantorské složení, které ovlivnilo následující období. Tito lidé sice na škole začali vyučovat už v roce 1971/72, dozvuky kauzy okolo školního cvičení *Nezvaný host* a pře-

53) „Učební plány (1967/68–1974/75)“, SOA v Praze, f. FAMU, k. 25.

54) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 23. 6. 1972.

devším sžívání se pedagogů s touto profesí a s prací na FAMU učinily z tohoto roku éru přechodu. Jakmile ale byla katedra „konsolidovaná“, mohlo se její vedení včetně vedení FAMU detailněji zaměřit na samotné studenty. A přirozeně se začalo jejich výběrem. Do školního roku 1972/73 se přihlásilo 310 uchazečů a na umělecké schůzi v dubnu 1972 se řešilo především třídní složení.

Je nutné si uvědomit, že odborné znalosti jsou samozřejmým předpokladem každého uchazeče o studium na vysoké škole, je však nutné současně přihlížet k politické a společenské angažovanosti uchazečů i jejich rodičů.⁵⁵⁾

Z toho důvodu bylo například jisté Procházkové odmítnuto její odvolání, jelikož „nemá dosud dostatečný politický rozhled“, a bylo jí doporučeno, ať si svoje „postoje“ ujasní.⁵⁶⁾ Pozornost zaměřená na třídní původ a ideovost samozřejmě vycházela ze zásad pro přijímání na vysoké školy, které schvalovalo předsednictvo ÚV KSČ, respektive vláda Československé socialistické republiky 28. ledna 1971.⁵⁷⁾ Pravděpodobně to byl právě tento návrh, který zapříčinil, že zatímco ve školním roce 1969/70 bylo z celkového počtu přijatých vysokoškoláku v ČSR pouze 31 % dělnického a rolnického původu, v akademickém roce 1971/72 jich bylo už 49 %.⁵⁸⁾

Katedra režie přijala pro školní rok 1972/73 čtyři uchazeče, z nichž pouze dva byli Češi. Jeden z nich byl i Michal Vostřez, jehož otec byl dělník.⁵⁹⁾ Na druhou stranu je potřeba říct, že nejdůležitějším kritériem výběru stále zůstával talent. Zkrátka šlo o to „[...] přihlídnout k třídnímu složení při respektování talentu“.⁶⁰⁾ Patrně velikou výhodu měli i uchazeči s praxí, zejména ti již dříve zaměstnaní v podnicích ČSF, což Vostřez také splňoval.

Studium na FAMU v době normalizace navazovalo na systém ze 60. let také v ročníkových vedoucích. Ti si své studenty vybírali u přijímacích zkoušek a pak je vedli po celé studium a prakticky rozhodovali o tom, zda nechají daného studenta postoupit do dalšího ročníku. Ročníkoví vedoucí také měli mít největší vliv na své žáky, a to jak názorově, tak i umělecky, což si uvědomovalo i vedení katedry. Jde to vidět například na schůzi umělecké rady z května 1974, kde přednesl děkan Bedřich Pilný své stanovisko, aby

[...] hlavní úsilí vedoucích učitelů na všech oborech bylo soustředěno na odbornou a politickou výchovu studentů, jejich výsledky se musí promítnout do vlastní tvůrčí práce těchto studentů. [...] Naše fakulta jako praktická umělecká škola má právě v přípravě a v hodnocení samostatné tvůrčí práce studentů nejobektivnější nástroj ke skutečné komunistické výchově vysokoškolské mládeže.⁶¹⁾

55) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 14. 4. 1972, SOA v Praze, f. FAMU, k. 4.

56) Tamtéž.

57) „Návrh zásad pro přijímání na střední a vysoké školy a do vedecké přípravy“, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1966–1971, sv. 152, aj. 236/5.

58) „Informace o výsledcích přijímacího řízení na střední a vysoké školy ve školním roce 1971/72 a návrhy opatření“, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1971–1976, sv. 31, aj. 32/7.

59) Rozhovor s Michalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

60) „Informace o výsledcích přijímacího řízení na střední a vysoké školy ve školním roce 1971/72 a návrhy opatření“, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1971–1976, sv. 31, aj. 32/7.

61) „Zápisy z umělecké rady (1972–1989)“, 13. 5. 1974, SOA v Praze, f. FAMU, k. 5.

Na schůzi také zazní názor, že „[n]ejdůležitější však je, vychovávat během studia posluchače skutečně tak, aby vytvářeli i po absolvování fakulty vysoce angažovaná umělecká díla.“⁶²⁾ Příčina těchto úvah a podobných diskuzí má opět původ u MŠ, které pravidelně vznášelo požadavky v oblasti komunistické výchovy. V uvedeném případě se jednalo o pokyny realizace komunistické výchovy na vysokých školách, které vydal tehdejší náměstek ministra školství Karel Kudrna.⁶³⁾

Politické výchově se samozřejmě přizpůsobily i vyučované předměty. Některé z předmětů, které se snažily poskytnout posluchačům správnou ideologickou výchovu, se vyučovaly už na konci 60. let. Až během normalizace na ně ale kantoři začali brát větší zřetel. O tom mluví například Vaculíková Slobodová, absolventka scenáristiky a dramaturgie z roku 1973. „Do posledních ročníků, kdy už se psaly jen diplomky, nám dodatečně vnutili nějaké politické cosi, čemu jsme se po ruské okupaci vyhnuli.“⁶⁴⁾

Studenti, kteří zahájili studium od ročníku 1972/73, tak vstupovali už do jiné FAMU, než jakou ji znali jejich starší spolužáci. Lišila se pedagogickým sborem, předměty (např. dějinami MDH a KSČ, politickou ekonomii, marxisticko-leninskou filozofii a vědeckým komunismem), přístupem k žákům i k jejich výběru. Otakar Vávra například poukazuje nejen na ideologickou výchovu, ale dokonce i na snahu některých učitelů poštvát studenty proti sobě. „Vyžadovali spolupráci od StB od posluchačů a vzájemné udávání posluchačů i pedagogů.“⁶⁵⁾ Michal Vostřez, absolvent katedry režie z roku 1979, s tímto výrokem ale nesouhlasí, i když přiznává, že například na jeho spolužačku Jitku Němcovou byly kladeny určité nátlaky a často za ní údajně chodili i příslušníci StB.⁶⁶⁾

Minimálně zkraje svých studií ale Vostřez vnímal FAMU jako „svobodomyslnou“. Podobně mluví i jiní absolventi katedry režie. Například Zdeněk Zelenka říká: „když jsem nastoupil na FAMU, tak to pro mne osobně byla oáza radosti svobodného ducha.“⁶⁷⁾ Stejně to viděl i absolvent z roku 1980 Václav Křístek či tehdejší student dokumentárního filmu Fero Fenič.⁶⁸⁾ Nicméně Vostřez přiznává, že s dalšími lety se to začalo měnit.⁶⁹⁾

Jak pro MŠ, tak pro vedení FAMU byla totiž ideologická výchova studentů velmi důležitá, z některých dokumentů dokonce vyplývá, že i klíčová. To potvrzuje fakt, že téma politické výchovy bylo často přítomné jak na kolegiích děkana, tak na uměleckých radách, a především pak že do rolí ročníkových vedoucích byli dosazeni pouze prorežimní režiséři.

Je přirozeně těžké soudit, jak se všudypřítomný nátlak na politickou výchovu podepsal na studentech a jejich dílech. To by bylo hodno dalšího výzkumu. Co je však prokazatelné, je skutečnost, že proklamovaná politická výchova se podepsala na tom, jak byli tito studenti vnímáni vně FAMU, zejména pak v ČSF. Jejich generace už totiž nenesla stopu „nové vlny“, kterou otevřeně kritizovali ředitel Československého filmu Jiří Purš a ústřední dramaturg Ludvík Toman, jedny z nevlivnějších postav československé kinematografie

62) Tamtéž.

63) Tamtéž, 17. 6. 1974.

64) Barešová – Czesany Dvořáková, *Generace normalizace*, 224.

65) Fassati, *Dokumentární sešity historie FAMU*, 14.

66) Rozhovor s Michalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

67) *Těžká léta československého filmu: Mláďi vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

68) Tamtéž.

69) Rozhovor s Machalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

v 70. letech. Například Purš ještě v roce 1985 ve své knize píše o „hluboké krizi“, do které se dostala kinematografie na konci 60. let, což dává za vinu především podporovatelům „nové vlny“, kterým šlo o „uvědomělou rozkladnou kontrarevoluční činnost [...]“⁷⁰⁾ Následně dodává, že „postupně se těmito názory začali zabývat a začali je akceptovat i někteří další tvůrci [...]“⁷¹⁾ Ústřední dramaturg Toman chtěl dokonce o „nové vlně“ natočit film jménem „Továrna iluzí“. O jejich tvůrčích a jejich vlivu na mladé se v poznámkách k synopsi k tomuto plánovanému filmu vyjadřuje slovy: „Komenský, Jungmann i Vančura se obracejí v hrobě.“⁷²⁾

Není tedy divu, že absolventům FAMU, kteří studovali na fakultě v době „hluboké krize“ a pod dohledem pedagogů, kteří buď vychovávali „novovlnné“ tvůrce, anebo jimi dokonce sami byli, se nedařilo do ČSF dostat. Jak již bylo zmíněno, režisérka Hanauerová, absolventka FAMU z roku 1968, se nedočkala ani filmového debutu a ani práce v oboru. Podobně to bylo i u dalších jejích bývalých spolužáků.

Neochotu dávat příležitost těmto absolventům ale pravděpodobně pramenila i ze strachu. „Novovlnné“ filmy totiž na začátku 70. let uvrhly špatné světlo na Barrandov a celý československý film. Podle Purše byla situace natolik vážná, že se dokonce začaly šířit názory, aby se zastavila tvorba celovečerních filmů na několik let úplně.⁷³⁾ Reálné problémy ČSF hrozily i z toho důvodu, že Barrandov měl nedostatek režisérů. Kvůli politickým tlakům totiž celá řada významných tvůrců buď emigrovala, nebo je personální čistky odstříhly od práce. Studio přitom muselo natočit 28 celovečerních snímků. Ani tato skutečnost však ČSF nepřiměla, aby zaměstnala čerstvé absolventy FAMU.⁷⁴⁾

Ukazuje se tedy, s jak moc velkou nedůvěrou se absolventi katedry režie, kteří studovali na FAMU ještě před jejím „znormalizováním“, museli potýkat. V nově nastavené společnosti bylo pro absolventy z pozdních 60. a raných 70. let složité dostat se k nějaké práci v oboru a v podstatě nemožné natočit si vlastní film. Studenti, kteří začali na FAMU přicházet od roku 1972 a kteří byli pod dohledem prorežimních tvůrců a prošli ideologickou výchovou, už ale pro ČSF v čele s Puršem a Tomanem, nepředstavovali takovou hrozbu.

Přechod ze školy do zaměstnání

Jak bylo řečeno, na jaře roku 1968 se FAMU rozhodla, že studijní oddělení fakulty bude upozorňovat nové žáky, že škola nezajišťuje studentům pracovní místa a že na fakultě neexistuje umístovací řízení.⁷⁵⁾ Na problémovost uplatnění absolventů poukazovali lidé už dříve, a dokonce i po roce 1968. To se však týkalo studentů, kteří většinu studia prožili na

70) Purš, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie: 1945–1980*, 74.

71) Tamtéž.

72) Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Praha: Academia, 2011), 182.

73) Jan Lukeš, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)* (Praha: Sloart, 2013), 172.

74) „Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB“, březen 1971, Barrandov Studio a. s., cit. in Hulík, *Kinematografie zapomnění*, 239.

75) „Zápisy ze schůzky kolegia děkana (1959–1967)“, 28. 5. 1968, SOA v Praze, f. FAMU, k. 7.

škole ještě před invází vojsk Varšavské smlouvy. Po roce 1970 přišla ale reorganizace školy a samotného MŠ, které se chtělo v návaznosti na směrná čísla postarat o plynulý přechod absolventa do pracovního procesu. Jak FAMU, tak také ČSF se v první polovině 70. let očividně snažily najít funkční systém, který by pomohl zařazovat studenty do pracovního procesu. Zodpovědnost za tento úkol nesl především Václav Kubín, ředitel odboru pro kádrovou a personální práci, a také O. Veselý, vedoucí kádrového a personálního útvaru. Druhému jmenovanému bylo dokonce na 18. poradě ústředního ředitele konané 15. prosince 1971 uloženo, aby vypracoval rozbor, kde jsou umístěni absolventi FAMU.⁷⁶⁾ V dokončeném rozboru následně čteme, že z 268 absolventů se podařilo zjistit aktuálního zaměstnavatele pouze u 165, přičemž drtivá většina z nich byla zaměstnaná v podnicích ČSF nebo v televizi.⁷⁷⁾ Jelikož Veselý získával informace o umisťování absolventů na kádrových útvarech v jednotlivých podnicích ČSF, je zřejmé, že důvodem, proč u zbylých 103 absolventů nenašel jejich aktuálního zaměstnavatele, je jednoduše ten, že absolventi nepracovali v oboru. Pokud tato čísla porovnáme s prověrkou pracovního zařazení absolventů FAMU z roku 1976, vidíme zde ale značný posun.⁷⁸⁾ Z 383 absolventů 332 pracovalo přímo v oboru a 33 dalších v jiném tvůrčím oboru. Pouze tedy 19 absolventů pracovalo v jiném zaměstnání.⁷⁹⁾

Důvodem takového nárůstu byl patrně již zmíněný jev, že AMU začala mít větší zájem o uplatnění svých absolventů. Například ze schůze kolegia děkana z roku 1974 vyplývá, že od institucí jako ČSF či ČST vyžadovala katedra režie, aby jí oznamovaly volná místa.⁸⁰⁾ Ještě větší krok za účelem propojení studia s praxí udělala AMU 25. března 1974, kdy podepsala „Dohodu o spolupráci mezi AMU a Čs. filmem“. K ní se vztahovalo pět „metodických pokynů“. Mezi ně například patřilo, že filmové podniky měly ve svých plánech počítat se zaměstnáváním absolventů, vedoucí pracovníci ČSF měli vyhledávat, vybírat a následně doporučovat mladé a perspektivní pracovníky ke studiu na FAMU, měli vysílat absolventy na politicko-odborné akce, tuzemské i zahraniční praxe či stáže a přijímat je do trvalého pracovního poměru. Vybraní absolventi měli také být přiděleni na pracoviště v tzv. „nástupní praxi“, na konci níž se rozhodne, zda absolvent setrvá na daném pracovišti.⁸¹⁾ V těchto záležitostech, a především pak při přijímání absolventů, měl s FAMU spolupracovat hlavně zmiňovaný Kubín, kterému bylo vedením ČSF několikrát uloženo, aby prohloubil spolupráci s FAMU.⁸²⁾

FAMU se snažila o navázání vztahů také s televizí. První krok této spolupráce nacházíme už na začátku školního roku 1969/70, kdy se dojednává „výhodná“ spolupráce s ČST o „[n]atáčení filmů posluchači FAMU, o které by měla televize zájem“.⁸³⁾ Už v listopadu téhož roku se pak jedná i o spolupráci s ČST Košice.⁸⁴⁾ I v dalších dokumentech pak vedení

76) „Plnění úkolu z 18. porady ústředního ředitele, karton“, NFA, f. ÚŘ ČSF, R13/AII/4P/8K.

77) „Rekapitulace k rozboru dosažitelných informací o rozmístění absolventů FAMU a SPFŠ Čimelice od r. 1967 do r. 1971“, NFA, f. ÚŘ ČSF, R13/AII/4P/8K.

78) „Materiál pro poradu celostátního vedení Čs. filmu“, 14. 4. 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/9K.

79) „Přehled o pracovním uplatnění absolventů FAMU“, 14. 4. 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/9K.

80) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 6. 2. 1974.

81) „Metodické pokyny pro přijímání absolventů filmových škol“, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/9K.

82) „Materiál pro poradu celostátního vedení Čs. filmu“, 14. 4. 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/9K.

83) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 3. 9. 1969.

84) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 24. 11. 1969.

FAMU deklarovalo, že chce spolupracovat nejen s ČSF, ale i s ČST, a to z důvodu „navázání užších vztahů mezi praxí a školou“.⁸⁵⁾

Také ČSF mělo osud absolventů filmových škol na paměti. Nejvíce se v tomto ohledu zajímal samotný ředitel ČSF Jiří Purš. Například v roce 1976 na semináři vedoucích pracovníků ČSF klade důraz na úkoly jako:

[...] c) spolupráce při výběru na FAMU, d) ingerence ČSF na výuku FAMU, e) příprava metodických pokynů, jak připravovat studující FAMU na praxi během jejich studia, f) vypracovat možnosti stipendií studentům FAMU v ČSF [...], h) zabezpečení pracovních míst v ČSF pro absolventy FAMU, ch) vypracovat metodiku postupu od nástupu praxe až po soustavnou práci v příslušném oboru.⁸⁶⁾

Dokonce v roce 1976 posílá Stanislavu Rázlovi, místopředsedovi vlády ČSR, seznam absolventů uměleckých škol, kteří jsou nezaměstnaní anebo pracují mimo svůj obor.⁸⁷⁾ V dopisu žádá, aby byl mimořádně upraven plán práce, aby absolventi mohli být přijati do podniků ČSF. Dopis ale především obsahuje důležitou část, v které se Purš snaží shrnout jeden z hlavních problémů, proč někteří absolventi nemohou najít práci v oboru. Purš identifikuje příčinu v nesouladu mezi směrnými čísly⁸⁸⁾ a pracovním plánem.

[...] jedním ze závažných problémů byl a nadále zůstává úkol začlenit do kinematografie řadu mladých talentovaných tvůrčích pracovníků [...]. Při řešení těchto složitých otázek naráží čs. kinematografie na zásadní problém spočívající v tom, že zatím co na jedné straně příslušné odborné školy uměleckého směru vychovávají každým rokem řadu mladých tvůrčích a uměleckých pracovníků, nedovolují plány pracovních sil čs. kinematografii stanovené, aby tyto absolventy mohla přijímat do řad svých zaměstnanců a umožnit jim jejich další tvůrčí růst.⁸⁹⁾

I přes viditelné nedostatky systému, který stavěl na směrných číslech a pracovních plánech, jehož chyby reflektovalo i samotné vedení ČSF, je potřeba říct, že v první polovině 70. let se situace kolem uplatnění absolventů FAMU začala výrazně lepší. Absolventům se naskytovaly možnosti práce v podnicích ČSF a ČST a mohli tak pracovat v oboru, což se týkalo i absolventů katedry režie. Dokonce v roce 1976 bylo v zaměstnaneckém poměru na Barrandově 28 absolventů katedry režie a u všech je uvedena funkce v zaměstnání jako režisérská.⁹⁰⁾ Možnost jít po škole pracovat do televizních a filmových institucí potvrzuje

85) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 30. 6. 1971.

86) „Záznam o průběhu semináře vedoucích pracovníků Čs. filmu [...] konané ve dnech 4.–6. října 1976“, NFA, f. ÚŘ ČSF, s. 5, karton R12/BII/5P/1K.

87) V seznamu je uvedeno hned 33 absolventů FAMU, z toho 11 z oboru režie, respektive režie dokument. tvorby, cit. in tamtéž, Seznam absolventů.

88) Směrné číslo udávalo počet studentů, jež daná škola může pro konkrétní ročník přijmout. Číslo se měnilo v závislosti na tzv. pracovních plánech. Důvod využívání směrných čísel byl tedy jednoduchý, zabránit tomu, aby bylo ve společnosti víc absolventů s příslušným vzděláním než pracovních pozic v jejich oboru.

89) „Dopis Jiřího Purše, ředitele ČST, adresovaný Stanislavu Rázlovi, místopředseda vlády ČSR“, 15. října 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/1K.

90) „Materiál pro poradu celostátního vedení Čs. filmu“, 14. 4. 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, s. 2, karton R13/AII/2P/2K.

Michal Vostřez. „Kdo chtěl jít na Barrandov, ten šel, kdo nechtěl, tak šel třeba do televize nebo jinam, tenkrát jako místa byly.“⁹¹⁾ Je však třeba podotknout, že samotné rozhodnutí absolventa nestačilo, konečné slovo měla vždy daná instituce.

Důvodem tohoto pokroku bylo především prohloubení vztahu mezi AMU a ČSF a ČST. Spolupráce mezi institucemi, mnohdy potvrzené smlouvami či dohodami, byly možné zejména kvůli tomu, že vedení těchto institucí o jistý druh partnerství a výpomoci stálo a usilovalo. To je obrovský rozdíl oproti roku 1968, kdy FAMU oficiálně deklarovala, že svým studentům pracovní místa nezajišťuje a zajišťovat nebude.

Cesta k debutu

Cesty nevedly pouze k práci v oboru v Československém filmu či televizi, ale i k samostatnému debutu. Na začátku 70. let se uplatnila forma kolektivních debutů v podobě povídkových filmů.⁹²⁾ V rámci něj si mohli tři mladí režiséři natočit krátkou povídku.

Z mého pohledu je to tak, že to bylo praktický, najednou se vodbydou tři lidi, ty povídky nestojej ani tolik, dá se to dohromady, je z toho jeden film, kterej pak poběží, beztak na to moc nikdo nepůjde, ale najednou si vyzkoušíme tři lidi,⁹³⁾

komentuje tento systém režisér Václav Křístek, který si natočil jednu povídku ve filmu *Přátelé bermudského trojúhelníku* (Václav Křístek – Jan Prokop – Petr Šícha, 1987). Jak tedy naznačuje Křístek, povídkové filmy se ale netěšily velké návštěvnosti, a jak mnoho tvůrců potvrzuje, ani kvalitě. Navíc většina povídkových projektů byla spojena s odsouváním režiséra do role jakéhosi realizátora dramaturgií již připravených námětů.

Jistou nedůvěrou k podobným formátům vyjádřil už během natáčení svého povídkového filmu Zdeněk Troška, který točil jednu z epizod snímku *Jak rodí chlap* (Vladimír Drha – Jan Ekl – Zdeněk Troška, 1979). „Osobně bych se přikláněl více k myšlence uplatňované v Mosfilmu — adepti filmové režie by se měli potýkat s filmem celovečerním: je to složitější a začátečník se tu víc naučí.“⁹⁴⁾ Kriticky se k povídkovým filmům staví i Vostřez, který měl přitom také možnost si některou z povídek natočit. Kvůli neshodám ohledně scénáře nabídku ale odmítl.⁹⁵⁾ Na druhou stranu povídkový film mohl dopomoci k debutu více začínajícím režisérům.

[M]ěli jsme tady 50 adeptů a možnost natočit maximálně čtyři filmy za rok. Nebylo to šťastné řešení, ale aspoň režiséři už měli něco za sebou a mohli se prezentovat jako autoři, říct, už mám film. A věděli, že pokud debut v povídce dobře dopadne, mohou do dvou let počítat s tím, že natočí celovečeraček,⁹⁶⁾

91) Rozhovor s Machalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

92) Lukáš Skupa, „Vadí – nevdá: Česká filmová cenzura v 60. letech“ (Praha: NFA, 2016), 167.

93) *Těžká léta československého filmu: Mláďi vpřed a vzad!* (Jan Stehlik, 2013).

94) Svatopluk Jedlička, „Poštovský panáček“, *Záběr* 11, č. 26 (1978), 7.

95) Rozhovor s Machalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

96) Rozhovor s Martinem Mahdalem vedla Markéta Sulovská, 2010.

vypráví dramaturg Martin Mahdal, který na povídkových filmech spolupracoval. S tím nakonec souhlasí také Troška: „[B]yla to taková ta vstupenka, že se před vámi otevřel ten ateliér.“⁹⁷⁾ Jak ale trefně Troška říká, jednalo se pouze o „vstupenku“. Pro vedení Barrandova se totiž pozice absolventa po natočení povídky příliš nezměnila. Až natočením celovečerního filmu byl dle slov Tomana dotyčný „převeden do funkce režisér“.

Práci na povídkovém filmu je nutno považovat za součást přípravy kádrových rezerv a ověření talentu a nemůže být považováno za ukončený vývojový proces pracovníka. To v praxi znamená, že za ukončený vývojový proces je možno považovat až rozhodnutí o převedení do funkce režiséra. To by znamenalo a bylo by správné trvat na tom, že do doby, než bude rozhodnuto o jeho převedení do funkce režiséra, musí plnit úkoly, které vyplývají z funkce, ve které je zařazen [...].⁹⁸⁾

Z výše uvedeného vyplývá i to, že pro absolventy byl povídkový film pouze jistým vytouženým odskočením od běžných povinností, které na Barrandově vykonávali. Což ve většině případů představovala práce asistenta či pomocného režiséra. Troška dokonce mluví o tom, že existoval přesný počet filmů, na kterých musel absolvent v pozici asistenta pracovat, než byl puštěn k vlastní práci. „Nejméně pět filmů jako asistent režie a pět filmů jako pomocný režisér.“⁹⁹⁾ O podobném systému, ale s trochu odlišnými počty filmů, mluví i Otakar Vávra:

Už ve druhém ročníku by měl posluchač dělat asistenta, po absolvování pomocného režiséra. Nikdo ať nečeká, že hned po absolvování půjde hned režirovat. To je naprosto nesmysl. Všichni by tímto měli projít. Jako pomocný režisér by měl každý natočit alespoň tři filmy. Jinak by na samostatnou režii neměl mít nikdo nárok. No a potom by si takový tvůrce mohl natočit vlastní film.¹⁰⁰⁾

Tabulka 2, která čerpá z katalogu *Český hraný film*,¹⁰¹⁾ ukazuje, že barrandovští debutanti skutečně pracovali před natočením povídkového filmu, respektive samostatného snímku na pozicích asistenta či pomocného režiséra. Různorodost v počtech, kdo kolikrát v jaké pozici byl, a i nesourodost v samotných výpovědích nám ale naznačuje, že pravděpodobně neexistoval žádný oficiální příkaz, který by absolventovi ukládal za povinnost natočit konkrétní počet filmů v určité pozici. Například zatímco Troška pracoval na pozicích pomocného režiséra, respektive asistenta až poté, co natočil jednu z povídek, Křístek je před svým povídkovým debutem veden jako asistent hned u devíti filmů (tři z toho na-

97) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

98) „Připomínky a náměty k materiálu: ‚Uplatnění mladých tvůrčích pracovníků v realizačním procesu FSB‘, 19. 4. 1978, Barrandov Studio a. s., archiv, k. 1, cit. in Markéta Sulovská, ‚Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mládí‘ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010), 12.

99) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

100) Ludvík Bedřich – David Smoljak – Jan Svoboda, ‚Jen křičte hoši, jen se derte...‘, *Bulletin 2*, č. 4–5 (1981), 7.

101) *Český hraný film V: 1971–1980* (Praha: NFA, 2007), *Český hraný film VI: 1981–1993* (Praha: NFA, 2010).

točené ještě v době před zahájením jeho studia na FAMU) a u jednoho jako pomocný režisér.

Další snahou Barrandova a ČSE, jak najít funkční systém, který pomůže absolventům k debutu, bylo v roce 1983 založení skupiny Tvůrčí mládí. O jejím vytvoření mluvil ve své době umělecký ředitel Barrandova Jiří Plachý následovně:

Otázku uplatnění mladých tvůrců chápeme programově. [...] Svědčí o tom i ustanovení 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mládí, jejímž posláním je především výběr uchazečů pro první samostatné práce a usnadnění jejich vstupu do realizačního procesu.¹⁰²⁾

Do vedení skupiny byl jmenován absolvent FAMU Jan Vild. Ten krátce po založení skupiny poskytl pro časopis *Film a doba* rozhovor, ve kterém mluvil mimo jiné i o podmínkách pro přijetí režiséra do Tvůrčího mládí. Mimo věkové omezení a nutnost vystudované filmové školy byly do podmínek zahrnuty i talent, správný „světonázorový“ postoj a osobní angažovanost. To za účelem, „aby mladí umělci tvořili svá díla v souladu s ideovými a kulturními potřebami naší společnosti“.¹⁰³⁾ Z tohoto důvodu byla dokonce sestavena hodnotící komise. V ní byli například Oldřich Lipský, Karel Kachyňa nebo Antonín Kachlík. Samotný výběr absolventů ale v praxi fungoval pravděpodobně trochu jinak. Jak říká dramaturg Mahdal:

[m]y jsme chodili na projekce na FAMU a v podstatě jsme tam nabízeli možnost práce v naší skupině. Jednou za rok jsme si pořádali přehlídku famáckých absolventských filmů a na konci jsme se domlouvali, kdo z nich by byl nejlepší pro přijetí k nám. Ten, kdo měl rozpracovaný scénář, tak měl samozřejmě přednost.¹⁰⁴⁾

Díky skupině Tvůrčí mládí si ale v letech 1983 až 1989 natočili svůj celovečerní film pouze čtyři absolventi katedry režie. Chronologicky se jednalo o Antonína Kopřivu, Zdeňka Zelenku, Zuzanu Zemanovou¹⁰⁵⁾ a Zorana Gospiće. Nízkého čísla debutantů ve skupině Tvůrčí mládí si všimají i dobové publikace. Obšírněji o tomto tématu píše Pavel Melounek ve své knize z roku 1987 *Horečky všedního dne: aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let*.¹⁰⁶⁾

Debuty absolventů byly ale realizovány i v jiných skupinách. To byl příklad Miloše Zábranského či Václava Křístka. Dalším místem pro debutanty bylo také Studio dětského filmu Gottwaldov, díky kterému si dva roky po absolvování FAMU natočil debut například Miroslav Balajka. Historik Ivan Klimeš v tomto kontextu mluví dokonce o účelovém záměru.

102) Stanislav Bensch, „Pohled do filmového zítřka“, *Záběr* 17, č. 24 (1984), 6.

103) Alena Bechtoldová, „Rozhovor s Janem Vildem, vedoucím 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mládí“, *Film a doba* 29, č. 8 (1983), 423–425.

104) Rozhovor s Martinem Mahdalem vedla Markéta Sulovská.

105) V době debutu (provdaná) Hojdová.

106) Pavel Melounek, *Horečky všedního dne: aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let* (Praha: Československý filmový ústav, 1987).

Tak ta strategie státního filmu byla taková, že než teda pustíme ty mladé na film na Barrandově, tak ať si vyzkouší něco tak jako stranou v tom Gottwaldově, a vlastně je donutil začínat přes dětský film.¹⁰⁷⁾

S pojmem „strategie“ bych byl ale trochu opatrnější, jelikož žádné dobové prameny ani samotný počet debutantů nenaznačuje, že by se jednalo o běžnou praxi, natož o promyšlenou strategii.

Vezmeme-li to konkrétně, tak ze 34 absolventů, kteří začali studovat na škole od ročníku 1972/73¹⁰⁸⁾ a ukončili ho nejpozději v roce 1989 a kteří jsou zároveň české národnosti,¹⁰⁹⁾ si svůj režijní celovečerní debut natočilo celkem 16 režisérů (viz tabulka 2).¹¹⁰⁾ Tedy zjednodušeně řečeno, téměř každý druhý český absolvent katedry režie na FAMU si natočil celovečerní debut. Až na výjimky počty těchto debutantů byly úměrné počtu absolventů v daném ročníku. Například z ročníku 1973/74, kde studovali dva Češi, vzešel jeden debutant a z ročníku o rok nižšího, kde jich studovalo sedm, vzešli čtyři. Průměrný věk debutantů byl 32,56 roku. Relativně vysoký věk souvisel s přesvědčením, že režisér má být již samostatný a především „vyspělý“ člověk.

Z celkových šestnácti debutantů tři z nich natočili svůj debut ve skupině Tvůrčí mláďá, deset v jiných skupinách Barrandova a tři v gottwaldovském studiu,¹¹¹⁾ přičemž v drtivé většině se debuty uskutečnily až v druhé polovině 80. let. Dokonce víc než polovina absolventů, která natočila celovečerní debut v rámci Barrandova, si musela počkat až na mimořádně plodný a již dramaturgicky uvolněnější rok 1989. V něm si natočilo film hned osm z nich včetně Zdeňka Tyce, který si natočil debut ve stejném roce, kdy promoval. Průměrně byla ale čekací doba na celovečerní debut přibližně pět let. Většina si ale už předtím natočila jednu filmovou povídku či na svém celovečerním filmu pracovala již delší dobu. Stále také musíme mít na paměti i ČST, kam odcházelo nemálo absolventů FAMU a kde byl pravděpodobně i větší prostor pro mladé tvůrce vyzkoušet si samostatnou režii. To byl případ třeba Jitky Němcové, která začala v televizi pracovat od roku 1977.¹¹²⁾

Co se povídkových filmů týče, každý absolvent katedry režie, který se na některém z nich podílel, si následně natočil i celovečerní film. Vyjma Trošky a Jana Prokopa¹¹³⁾ se dokonce nejednalo o dobu přesahující 3 roky. Je také potřeba říct, že většina debutantů ve své práci pokračovala a jejich debut nebyl zdaleka poslední prací, naopak již převedeni do funkce režiséra měli pomyslné dveře k dalším projektům otevřené.

107) *Těžká léta československého filmu: Mláďá vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

108) Mezník jsem zvolil především z důvodu, že ještě do konce akademického roku 1971/72 probíhaly na fakultě největší personální změny.

109) Do seznamu nezahrnuji cizince a ani absolventy slovenské národnosti, a to z důvodu, že zpravidla v českém filmu nezůstávali (nanejvýš v ČST jako např. Yvonne Vávrová). U většiny těchto absolventů včetně těch ze slovenských řad se mi navíc nepodařilo dohledat jejich pracovní kroky za hranicemi Česka. Je ale možné, že svůj debut realizovali mimo české území.

110) Do tohoto čísla nezapočítávám absolventy, jejichž debut nebyl celovečerní, což se týká především režisérů, kteří svůj debut realizovali v ČST. Nezapočítávám ani absolventy, kteří se realizace svého debutu dočkali až po roce 1989.

111) Debut Miloše Zábranského *Poslední mejdan* (1982) byl natočen i ve spolupráci se Studiem FAMU.

112) „Jitka Němcová, Doplněk pracovní smlouvy“, Archiv programových fondů České televize (AFP ČT), f. Osobní listy.

113) Jan Prokop ještě společně s Petrem Jíchou ale debutovali až po roce 1989.

Tabulka 2¹⁴⁾Kvantitativní charakteristika absolventů katedry režie od sledovaného období 1972/73, kteří debutovali do roku 1989¹⁵⁾

Absolvent	Rok dokončení studia	Počet filmů v roli asistenta (AR) / pomocného režiséra (PR)	Filmová povídka	Dlouhometrážní debut	Přibližný věk absolventa v době debutu *	Výrobce
Zdeněk Troska	1978	Mezi lety 1980 až 1982 4× PR, 1× AR	<i>Jak rodí chlup</i> (1979)	<i>Boja jménem Melichar</i> (1983)	30	FSB
Jan Kubišta	1979	Mezi lety 1980 až 1985 5× PR, 1× AR	<i>Figurky ze šmanůt</i> (1987)	<i>Divoká svine</i> (1989)	37	FSB
Václav Křístek	1980	Mezi lety 1973 až 1986 1× PR, 9× AR (na Barrandově již během studií)	<i>Přátelé bermudského trojúhelníku</i> (1987)	<i>Zvířata ve městě</i> (1989)	35	FSB
Petr Šícha **	1980	Mezi lety 1980 až 1984 4× AR, 1× PR	<i>Přátelé bermudského trojúhelníku</i> (1987)	<i>Silnější než já</i> (1990)	36	FSB
Zdeněk Zelenka	1981	Mezi lety 1975 až 1985 5× PR, 3× AR (na Barrandově již během studií)		<i>Čarovné dědictví</i> (1985)	31	Tvůrčí mláďi, FSB
Radovan Urban	1981	Mezi lety 1975 až 1984 3× PR, 2× AR (na Barrandově již během studií)	<i>Figurky ze šmanůt</i> (1987)	<i>Náhodou je prima!</i> (1987)	32	FSB
Jana Semschová	1981			<i>Jemné umění obrany</i> (1987)	32	FS Gottwaldov
Zuzana Hojdová, rozená Zemanová	1981	Mezi lety 1981 až 1987 4× PR, 4× AR		<i>Příběh '88</i> (1989)	33	Tvůrčí mláďi, FSB
Antonín Koptíva	1982	Mezi lety 1973 až 1983 1× PR, 9× AR (na Barrandově již během studií)		<i>Zámek Nekonečno</i> (1983)	34	Tvůrčí mláďi, FSB
Petr Koliha	1982	Mezi lety 1984 až 1986 1× PR, 3× AR		<i>Něžný barbar</i> (1989)	33	FSB
Miroslav Balajka	1982	Mezi lety 1973 až 1983 1× PR, 8× AR (na Barrandově již během studií)		<i>Pětka s hvězdičkou</i> (1985)	35	FS Gottwaldov
Jan Prokop **	1982	Mezi lety 1977 až 1989 3× PR, 3× AR (na Barrandově již během studií)	<i>Přátelé bermudského trojúhelníku</i> (1987)	<i>Vekslák aneb Staré zlaté časy</i> (1994)	41	Rudolf Mos — filmový producent
Miloslav Záborský	1982	1983 1× AS		<i>Poslední mejdan</i> (1982)	30	FS Gottwaldov, Studio FAMU
Magdaléna Pivoňková, rozená Příhodová	1983	Mezi lety 1983 až 1985 3× PR. V roce 1990 a 1991 se podílela ještě na dvou filmech v roli PR		<i>Když v ráji přišlo</i> (1987)	34	FSB 3
Milan Cieslar	1984	Mezi lety 1986 až 1987 2× PR, 1× AR		<i>Dynamit</i> (1989)	29	FSB

Absolvent	Rok dokončení studia	Počet filmů v roli asistenta (AR) / pomocného režiséra (PR)	Filmová povídka	Dlouhometrážní debut	Přibližný věk absolventa v době debutu *	Výrobce
Milan Šteindler	1984	1979 2× AR (na Barrandově již během studií)		Vrát se do hrobu (1989)	32	FSB
Tomáš Vorel	1987	Mezi lety 1979 až 1987 6× AR (na Barrandově již během studií)		Pražská 5 (1988)	31	FSB
Zdeněk Tyc	1989			Vojtěch, řečený sirotek (1989)	33	FSB

* U některých absolventů se mi podařilo dohledat pouze rok narození.

** Petra Sichu a Jana Prokopa uvádím kvůli jejich povídkovým filmům ve snímku *Přátelé bermudského trojhlavíku*. Do celkových počtů uváděných v této kapitole je mimo ty, které se týkají povídek, nezahrnuji.

-
- 114) *Český hraný film V: 1971–1980; Český hraný film VI: 1981–1993.*
- 115) Tedy do doby, než začaly v Československu probíhat výrazné politické změny, které vyvrcholily následným pádem komunistického režimu. Do seznamu zařazuji i filmy, které sice byly dokončené až po společenských změnách na přelomu 80. a 90. let, ale přípravné práce začaly dříve, a tedy na jejich vznik neměl konec režimu takový vliv.

Z výše uvedeného tedy vyplývá, že absolventi katedry režie, kteří začali na FAMU studovat od roku 1972, měli možnost natočit si film. V jaký moment se k debutu dostali, pak záviselo na různých proměnných. Důležitým hlediskem byl samozřejmě talent. Někteří absolventi uspěli se svým scénářem, další na sebe upozornili svým školním cvičením anebo svojí prací na pozicích asistenta či pomocného režiséra. Klíčovou roli talentu zmiňuje i sám Purš, „[p]okud jde o uměleckou stránku, měl by být režisér doporučen k samostatné režii až po konstatování určitých objektivních kvalit.“¹¹⁶⁾ Jistě nezanedbatelný význam měla i určitá náklonnost, či dokonce vztahy, které si třeba absolventi byli schopni na Barrandově vytvořit a které samozřejmě mohly nést i znaky klientelismu.

S talentem souviselo i další hledisko, a to způsob, jakým se daný absolvent osvědčil na jiných pracovních pozicích. Počítalo se zkrátka s tím, že čerstvý absolvent bude před svým debutem několik let pracovat jako pomocný režisér, aby měl možnost nabrat jak zkušenosti pracovní, tak životní. V neposlední řadě pak nesmíme zapomínat ani na hledisko politické. Jak například zmiňuje sám Purš: „Proto může být podle mého názoru k debutu připuštěn pouze člověk, který má alespoň základní předpoklady, že se nedopustí ideově-politických nedostatků.“¹¹⁷⁾

Projevovaly se ale i praktické zádrhele. Problém byl především s pracovními plány. Purš mluví také o hospodářských normách, které uváděly, kolik může mít daná instituce pracovníků, což mnohdy zabraňovalo tomu, aby byl absolvent kvůli „top-stavu“ přijat. Takovéto situace se ještě daly řešit externími smlouvami.¹¹⁸⁾ Pravděpodobně komplikovanější to bylo v situaci, kdy byl naplněn režisérský stav. Jak se s nadsázkou nechal slyšet Vávra: „Problém je ale v tom, že režiséři na Barrandově tak rychle neumírají, jak jsou noví režiséři školeni.“¹¹⁹⁾

Jak tedy z textu vyplývá, muselo se sejít nemálo proměnných, aby si absolvent katedry režie natočil celovečerní debut. Ani zdaleka to ale nebylo tak nemožné, jak se na první pohled zdálo. Je však pravda, že absolvent musel udělat velké ústupky, a to především v nabízených námětech. Máloukterý debutant zpětně hodnotí scénáře svých povídkových či prvních celovečerních filmů kladně. A mnoho z nich se právě kvůli špatné látce debutových příležitostí dobrovolně vzdalo. Všechny dohledané informace ale potvrzují, že každý absolvent, který nastoupil na katedru režie po roce 1972, měl minimálně možnost na některé z filmových či televizních institucí získat zaměstnání v oboru.

Závěr

Ředitel ČSF Jiří Purš v roce 1980 na setkání k 35. výročí znárodnění československého filmu říká: „Znárodněná kinematografie poskytla možnosti uplatnění tvůrčího talentu pro velké množství režisérů, scenáristů, herců a dalších tvůrčích pracovníků technicko-uměleckých profesí.“¹²⁰⁾ Tento výrok zazněl téměř dvanáct let poté, co čerstvá absolventka ka-

116) Bedřich – Smoljak – Svoboda, „Jen křičte hoši, jen se derte...“, 6.

117) Tamtéž.

118) Tamtéž.

119) Tamtéž, 7.

120) „Přátelské setkání Československého filmu s filmovými umělci a tvůrci“, *Záběr* 14, č. 2 (1981), 2.

tedy režie Angelika Hanauerová spolu s mnoha dalšími absolventy FAMU nemohla najít práci v oboru, a už vůbec ne příležitost natočit si vlastní filmový debut.¹²¹⁾ Jak to tedy vlastně bylo s těmi „možnostmi“?

Hanauerová a její celá generace, která absolvovala FAMU v letech 1968 až 1973 a kterou Marie Barešová a Tereza Czesany Dvořáková, můžeme říct trefně, nazvaly „ztracenou generací“, byla v očích nového vedení ČSF viděna jako nepřijatelná. Studovala totiž v době „hluboké krize“ a pod vedením pedagogů, kterým šlo o „uvědomělou rozkladnou kontrarevoluční činnost [...]“¹²²⁾ a mladí se jejich „názory začali zabývat a začali je akceptovat [...]“¹²³⁾. Není proto divu, že většina absolventů z této doby nedostávala šanci pracovat v některé z filmových institucí. V době čistek, strachu z jakéhokoliv přešlapu a návratu k marxisticko-leninské kulturní politice se přirozeně každý bál dát šanci mladým tvůrcům, kteří se ještě nedávno učili od Kachyni, Schorma, Klose a dalších politicky absolutně neakceptovatelných tvůrců.

Počínaje zářím 1970 začínají na FAMU výrazné změny, které ovlivnily chod instituce. Tyto události ale nebyly zdaleka tak nečekané a náhlé, jak z některých výpovědí vyplývalo. Byly součástí plánované „konsolidace“ vysokých škol, jejíž hlavní fáze trvala od ledna roku 1970 do léta 1971 a která byla iniciována a realizována pod přímým dohledem ÚV KSČ. Případ FAMU, a především pak katedry režie, byl nicméně výjimečný v rozsahu personálních změn, které se dotkly nejen vedení, ale i pedagogického sboru. Velkou vinu na tom nese zejména nebývale rozsáhlá kauza okolo školního cvičení *Nezvaný host*.

Právě tyto změny pravděpodobně pomohly vrátit absolventy katedry režie zpátky do ČSF. Barešová s Czesany Dvořákovou nakonec pojmenovaly svoji knihu trochu zavádějícím způsobem *Generace normalizace*. Tento název by se ale spíš hodil na nadcházející generaci, na studenty, kteří začali na školu přicházet od školního roku 1972/73. Byli to totiž oni, kdo již studovali na „znormalizované“ FAMU, která se lišila předměty, přístupem k žákům i k jejich výběru, vedením, a především pedagogickým sborem. Nastupující generace studentů už byla pod dohledem často dlouholetých členů komunistické strany, kteří svými normalizujícími filmy¹²⁴⁾ pomáhali napravit „špatnou reputaci“ československé kinematografie.

Vědomí, že umělecká i ideologická výchova posluchačů katedry režie je již plně v rukou prorežimních režisérů, pomohlo vedení ČSF utvrdit se v tom, že další „nová vlna“ nehrozí. I když absolventi katedry režie popírají, že by větší důraz na ideologickou výchovu a jejich často absentující ročníkoví vedoucí na ně měli nějaký výrazný vliv, je bezpochyby zřejmé, že tito studenti už nepředstavovali pro ČSF jakoukoliv hrozbu. Přesto se ukazuje, že se jedná pouze o jeden z faktorů, potažmo výchozí faktor, jenž usnadnil absolventům katedry režie získat zaměstnání v oboru.

Tím možná nejdůležitějším byl fakt, že se sama FAMU usilovně snažila usnadnit svým absolventům přechod do zaměstnání. Proto začala navazovat spolupráci, a to jak s ČST,

121) Výjimkou jsou roky 1969 a 1970, kdy decentralizace barrandovského dramaturgicko-produkčního systému umožnila nemálo tvůrcům natočit si debut.

122) Purš, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie: 1945–1980*, 74.

123) Tamtéž.

124) Termínem označují filmy, které v období tzv. normalizace tvořily „tvrdé jádro propagandy“. Srov. Jaromír Blažejovský, „Normalizační film“, *Cinepur* 11, č. 21 (2002), 6.

tak především s ČSF. Absolventům katedry režie šlo ale přeci jen o něco víc než jen o pracovní poměr. Chtěli režírovat. Koncem 70. let, a tedy v době, kdy končili první absolventi „znormalizované“ katedry režie, se objevovaly možnosti debutu. Je samozřejmě více než patrné, že neexistoval žádný propracovaný, funkční a systematický způsob, kterým by se ČSF snažila absolventům usnadnit jejich cestu za debutem. Na druhou stranu se postupně začaly uplatňovat některé nápady, méně či více funkční, které měly ambici absolventům pomoci. Byly pravděpodobně motivované určitými směrnicemi, jak naznačují Mahdal či Krístek, které obecně pramenily z tehdejší politiky, k níž neodmyslitelně patřilo i heslo „Mládí vpřed!“. Projevil se také zvýšený zájem filmového tisku a filmařské komunity obecně o téma debutantů, který můžeme zaznamenat počátkem 80. let.

Dlouhodobě se pracovalo s povídkovými filmy, kdy v rámci jednoho filmu debutovali tři tvůrci. Výrazným počinem mělo být i utvoření 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mládí. Postupem času se debuty dostaly i do dalších barrandovských skupin. Některé debuty byly realizovány ve Studiu dětského filmu Gottwaldov, v Krátkém filmu a samozřejmě i v ČST v podobě televizních filmů. Přesto zdaleka ne všichni se svého debutu dočkali.

Důvodů, proč to tak bylo, je samozřejmě víc. Debutanti přiznávají, že si látky v podstatě nemohli vybírat a museli brát za vděk i velmi nekvalitními scénáři. Deprimující byly i prodlevy mezi absolutoriem a povídkou, během nichž pracovali „pouze“ v rolích asistentů. V tomto ohledu však hrála velkou roli jistá ambice a s ní spojená dravost si debut natočit co nejdříve a být připravený, až se taková příležitost naskytne, což potvrzuje i dramaturg Mahdal: „Ten, kdo měl rozpracovaný scénář, tak měl samozřejmě přednost. Nebylo to ale automatické, autor musel projevit zájem.“¹²⁵⁾ Absolventům také mohly pomoci kontakty.

Hodně se psalo i o politickém kritériu. Začínající pracovníci jak v ČST, tak na Barrandově byli bráni za kádrové rezervy, a jak pravil hlavní dramaturg Barrandova Toman: „Práci na povídkovém filmu je nutno považovat za součást přípravy kádrových rezerv [...]“.¹²⁶⁾ Na druhou stranu to byl právě on, kdo se v roli vyučujícího (spolu s dalšími barrandovskými normalizačními tvůrci) podílel na formování posluchačů studujících na FAMU — fakultě, kde se už začátkem roku 1971, respektive 1974 hlásilo, že „[j]e nutné zajistit výuku posluchačů tak, aby absolventi skutečně odpovídali uvedeným profilům — politicky angažovaných umělců“¹²⁷⁾ a „aby vytvářeli i po absolvování fakulty vysoce angažovaná umělecká díla“.¹²⁸⁾ Je proto možné, že se k absolventům FAMU přistupovalo jako už k „prověřeným“ umělcům. Navíc v souvislosti s texty o kádrových rezervách se často objevovaly výtky, že se na tyto „zásady“ nehledí. Klíčovost kádrové obměny v rozhovoru z roku 1984 popírá i sám umělecký ředitel Barrandova Jiří Plachý.

125) Rozhovor s Martinem Mahdalem vedla Markéta Sulovská, 2010.

126) „Připomínky a náměty k materiálu: Uplatnění mladých tvůrčích pracovníků v realizačním procesu FSB“, 19. 4. 1978, Barrandov Studio a. s., archiv, k. 1, cit. in Sulovská, „Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mládí, 12.

127) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 29. 1. 1971, SOA v Praze, f. FAMU, k. 4.

128) „Zápisy z umělecké rady (1972–1989)“, 13. 5. 1974, SOA v Praze, f. FAMU, k. 4.

Umělecká tvorba má své zákony založené především na kvalitě, originalitě a hloubce myšlení, na profesionálních schopnostech. Jen ti nejlepší proto obstojí a budou mít před sebou perspektivu další tvůrčí práce. Nejde nám jen o prostou kádrovou obměnu, ale o nalezení skutečných talentů, které budou moci převzít štafetu zkušených a zralých tvůrců.¹²⁹⁾

Tím jedním z nejdůležitějších kritérií pro dosažení celovečerního debutu tak pravděpodobně skutečně byl talent. To dokazují výpovědi jak Mahdala, Vostřeza a dalších tvůrců, tak také Vilda, či dokonce Tomana. Talent ale musel jít v ruku v ruce s výše zmíněnými kritérii či alespoň s některým z nich. Častokrát ale ani talent nebyl zárukou. Jak uvádí sám Vild, šéf skupiny Tvůrčí mláďí: „Debutovala sice určitá část z nich, ale byl to vstup do jisté míry živelný, někdy více než na talentu a odpovědnosti záleželo na souhře různých náhod.“¹³⁰⁾ I přes oboustrannou snahu FAMU a ČSF nakonec ale nevznikl v době známé pod přízviskem normalizace žádný skutečně funkční mechanismus, který by pomáhal absolventům katedry režie ke kariéře filmového režiséra.

Jak tedy vidíme, mezi ČSF a absolventy FAMU vznikl v 70. a 80. letech velmi ambivalentní vztah. Na jedné straně je dobová kulturní politika k mladým tvůrcům velmi ostražitá, despektivní a někdy až nepřátelská. Na té druhé straně jsme si ale zas ukázali nemálo pokusů o snahu posunout mláďi opět vpřed. Vracíme se tak zpátky k samotnému názvu celého textu. Jak to tedy nakonec bylo? Byly tehdejší podmínky pro mladé režiséry krokem kupředu, či vzad? Pravděpodobně ani jedno a zároveň obojí. Zkrátka, jak bylo v té době zvykem, přešlapovalo se jen na místě.

Bibliografie

- Barešová, Marie – Tereza Czesany Dvořáková. *Generace normalizace: Ztracená naděje českého filmu?* (Praha: NFA, 2017).
- Bedřich, Ludvík – David Smoljak – Jan Svoboda. „Jen křičte hoši, jen se derte...“, *Bulletin 2*, č. 4–5 (1981), 5–11.
- Bednařík, Petr. „Těch dlouhých dvacet let... FAMU v období normalizace“, *Cinepur 27*, č. 119 (2018), 57.
- Bechtoldová, Alena. „Rozhovor s Janem Vildem, vedoucím 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mláďí“, *Film a doba 29*, č. 8 (1983), 422–427.
- Bensch, Stanislav. „Pohled do filmového zítřka“, *Záběr 17*, č. 24 (1984), 1, 8.
- Blažejovský, Jaromír. „Normalizační film“, *Cinepur 11*, č. 21 (2002).
- Czesany Dvořáková, Tereza. „Pro závažné porušení občanských a studijních povinností: Kauza Nezvaný host v širším kontextu dějin Filmové a televizní fakulty AMU“, *ArteActa*, č. 7 (2022), 87–94.
- Český hraný film V: 1971–1980 (Praha: NFA, 2007).
- Český hraný film VI: 1981–1993 (Praha: NFA, 2010).

129) Bensch, „Pohled do filmového zítřka“, 1.

130) Bechtoldová, „Rozhovor s Janem Vildem, vedoucím 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mláďí“, 422.

- Fassati, Tomáš. *Dokumentální sešity historie FAMU: 12: „Citace vzpomínek osobností“* (Benšov: Archiv výzkumu Muzea umění a designu, b. r.).
- Franc, Martin. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* (Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017).
- Husák, Gustáv. *Projevy a stati 1, duben 1969–leden 1970* (Praha: Svoboda, 1970).
- Hulík, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Praha: Academia, 2011).
- Jareš, Jakub. *Náměstí Krasnoarmějců 2: Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga, 2012).
- Jedlička, Svatopluk. „Poštovský panáček“, *Záběr* 11, č. 26 (1978), 7.
- Lukeš, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)* (Praha: Slovart, 2013).
- Melounek, Pavel. *Horečky všedního dne: aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let* (Praha: Československý filmový ústav, 1987).
- Prosnicová, Alexandra. „O Filmovém studiu Barrandov hovoří jeho nový ředitel“, *Záběr* 15, č. 2 (1982), 1–2.
- Purš, Jiří. *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie: 1945–1980* (Praha: Čs. filmový ústav, 1985).
- RK. „Nezvaný host“, *Sborník Archivu bezpečnostních složek*, č. 6 (2009), 410.
- Skupa, Lukáš. „Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model výroby a estetické práce“, *Iluminace* 4, č. 4 (2007), 5–26.
- Skupa, Lukáš. *Vadí – nevádí: Česká filmová cenzura v 60. letech* (Praha: NFA, 2016).
- Stejskalová, Tereza. *Filmaři všech zemí, spojte se! Zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017).
- Sulovská, Markéta. „Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mláďí“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010).
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016).
- Šmok, Jan. „Kameramanská profese, FAMU a čísla“, *Film a doba* 12, č. 2 (1966).
- Urbášek, Pavel. *Vysokoškolský vzdělávací systém v letech tzv. normalizace* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008).

Filmografie

- Bizon* (Moris Issa, 1989)
- Bota jménem Melichar* (Zdeněk Troška, 1983)
- Čarovné dědictví* (Zdeněk Zelenka, 1985)
- Divoká svině* (Jan Kubišta, 1989)
- Dneska přišel nový kluk* (Vladimír Drha, 1981)
- Dynamit* (Milan Cieslar, 1989)
- Housata* (Karel Smyczek, 1979)
- Figurky ze šmantů* (Martin Faltýn – Jan Kubišta – Radovan Urban, 1987)

- Jak rodí chlap* (Vladimír Drha – Jan Ekl – Zdeněk Troška, 1979)
Jemné umění obrany (Jana Semschová, 1987)
Když v ráji pršelo (Magdalena Pivoňková, 1987)
Náhodou je prima! (Radovan Urban, 1987)
Nezvaný host (Vlastimil Venclík, 1969)
Něžný barbar (Petr Koliha, 1989)
Pětka s hvězdičkou (Miroslav Balajka, 1985)
Poslední mejdan (Michal Zábanský, 1982)
Pražská 5 (Tomáš Vorel, 1988)
Přátelé bermudského trojúhelníku (Václav Křístek – Jan Prokop – Petr Šícha, 1987)
Přestavba ve filmu (1987)
Příběh '88 (Zuzana Hojdová, 1989)
Silnější než já (Petr Šícha, 1990)
Správná trefa (Rudolf Růžička, 1987)
Těžká léta československého filmu: Mláďí vpřed a vzad! (Jan Stehlík, 2013)
Ucho (Karel Kachyňa, 1969)
Vekslák aneb Staré zlaté časy (Jan Prokop, 1994)
Vojtěch, řečený sirotek (Zdeněk Tyc, 1989)
Vrať se do hrobu (Milan Šteindler, 1989)
Zámek Nekonečno (Antonín Kopřiva, 1983)
Zvířata ve městě (Václav Křístek, 1989)

Biografie

Ondřej Toužimský vystudoval navazující magisterské studium na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na Masarykově univerzitě v Brně. Zabývá se především dějinami československého filmu v období normalizace.