JAN JENDŘEJEK / 21. 1. 2026

Šlo nám o dobrý film. Rozhovor s Martinem Vadasem o snímku Evžen mezi námi

Martin Vadas je absolventem Katedry kamery na FAMU, kde jako speciální cvičení natočil spolu s Petrem Nýdrlem film *Evžen mezi námi*. Ten se zařadil mezi „trezorové“ filmy, ihned po své „premiéře“.

Cílem těchto rozhovorů je zmapovat s pamětníky okolnosti a podmínky vzniku dvou filmů *AEIOU* a *Evžen mezi námi*, které vznikly prakticky současně v letech 1980/81 na FAMU podle stejného námětu Vladimíra Poštulky *Hřbitovní kvítí*.

Já vás jenom upřesním, protože jsem to už někde četl, že vznikly podle stejného námětu, ale není to úplně pravda. Byl to literární scénář „Hřbitovní kvítí“ Vladimíra Poštulky, který se válel někde na Barrandově a on ho dal Petru Nýdrlemu. My jsme hledali seriózní látku, kterou bychom natočili. A dostal se nám do ruky tento scénář, který se nám líbil, ale zároveň hodně věcí tam nám bylo cizí, autor vycházel z jiné životní zkušenosti… Pracovali jsme na tom tak, že jsme stránku po stránce obraceli pozitivní scény z těch šedesátých let do negativu. Přeci jen my jsme zažívali něco jiného v sedmdesátých letech. Napětí ve společnosti… Strasti normalizace, jak dopadaly na mladé lidi, jsme znali lépe, byli jsme jim blíž a chtěli jsme na současnosti postavit náš příběh. Jinak, než jak to Poštulka napsal v šedesátých letech. Příběh byl hodně autobiografický – život Petra Nýdrleho, který podobně jako Poštulka přišel do Prahy z malého města. U Petra to bylo z Frýdku–Místku a z Liberce. A to byl společný motiv, který jsme chtěli dát do filmu. Předložili jsme náš scénář profesoru Janu Kališovi, vedoucímu katedry, který s námi sdílel myšlenku, že bychom téma zrání mladého člověka měli natočit jako náš absolventský film. Říkali jsme tomu „mimořádné

cvičení katedry kamery“ pro potřeby výroby ve Studiu FAMU.

Pak jsme potkali spolužáky z oboru scenáristiky a dramaturgie Martina Bezoušku s Dušanem Kukalem v kavárně Slavia a oni říkali „my vám to vypointujem“ nebo něco takového. A odjeli s naším scénářem na týden na Slovensko. Pak se vrátili s něčím, co nám připadalo jako obrazy z úplně jiného světa. Něco takového jsme nikde kolem sebe neviděli, že by nějaký básník nebo kluk, který chce být básníkem, se stal esenbákem. To nám připadalo strašně pokroucené, umělé, neorganické, nebylo to ze života, který jsme tady žili. Řekli jsme jim, že jejich scénáři nerozumíme, že to takhle dělat nechceme a s tím jsme se rozešli. Oni se později zeptali, jestli to mohou udělat sami podle sebe, jak to oni cítí. My jsme jim říkali, že je to jejich vize, ať si s ní dělají, co umí.

V té době, o které se bavíme, tedy konec sedmdesátých let, studovalo na FAMU více kameramanů než režisérů. A ti „přebývající kameramani“ potřebovali splnit plán cvičení, proto občas mohli točit i vlastní filmy na katedře filmového a televizního obrazu v rámci mimořádných cvičení. Tak jste dostali ono povolení i vy. Je tomu tak?

Myslím, že to hodně záviselo na úvaze vedoucího katedry kamery profesora Kališe. Ve třetím ročníku jsme já a Petr Nýdrle mohli natočit spolu – bez režisérů – „ateliérovou scénu“ jako ročníkové postupové cvičení. Studenti režie pod vedením svých pedagogů vytvářeli úplně šílené věci, témata, která si nechávali vnutit od svých pedagogů, pro které byla druhá světová válka životním tématem. Jejich studenti dělali takové hlouposti, že lítali po dřevěné podlaze ateliéru v Klimentské ulici a dělali „ratatata bum“ se samopaly, kulisy duněly a bylo to úplně trapné, ale strašně jakože „vážné“. Tvářili se šíleně zaujatě a seriózně. Nechápali jsme, oč jim šlo, nevěřili jsme jim, že to myslí vážně. Pak se ta postupová cvičení jedno za druhým promítala pro všechny lidi z katedry režie i pro pedagogy kamery, protože to byla většinou společná ročníková cvičení. A tam mezi těmi válečnými příběhy se promítla ta naše ateliérová scéna *Velikonoce Kamila Morávka*, což byla taková celkem vtipná organická věc podle povídky Jiřího Suchého. Nevím, jestli to znáte?

Ano, viděl jsem to během své přípravy na dramaturgickou sekci pro Letní filmovou školu.

Oni se ti pedagogové katedry režie začali na společné postupové projekci během našeho filmu *Velikonoce Kamila Morávka* smát na správných místech, přehlušovali zdrženlivější kameramany, zejména paní Karešová a dokonce i vedoucí katedry Jaroslav Hužera, normalizační režisér. Ten se řehtal tak, že za 14 dní na to zemřel. Bylo pro nás zajímavé, že naše filmové vyprávění fungovalo, proto jsme pojali myšlenku, že bychom ve filmování – bez přidělených režisérů – chtěli pokračovat, že nechceme dělat jen „srandičky srandičky“, ale snad bychom mohli udělat i něco závažnějšího. Ve filmu *Velikonoce Kamila Morávka* zůstalo trochu poetiky Jiřího Suchého, protože to bylo natočené podle jeho povídky. On to pak někde viděl a říkal, že „je to trošku jiné, než jak jsem to napsal“… To byla ta geneze a jinakost filmového pojetí.

Pak jste si tedy vybrali scénář Vladimíra Poštulky *Hřbitovní kvítí*?

Chodili jsme po knihovnách kamarádů, v příbuzenstvu a všude možně. Pořád jsme lustrovali nějaké knížky a hledali jsme nějaké téma, na kterém bychom se shodli. A potom se objevil Vladimír Poštulka. Někde se potkali s Petrem Nýdrlem a on mu říkal, že jeho scénář leží na Barrandově od šedesátých let a nikomu se to tam nelíbilo tak, aby to chtěl točit. Dal nám svůj literární scénář k dispozici a souhlasil, že s ním můžeme pracovat dle našeho uvážení. My jsme jeho scénář začali poněkud mechanicky upravovat, Poštulkovy autobiografické obrazy ze šedesátých let jsme přepisovali podle našich zkušeností s žitou normalizací let sedmdesátých. Tak vznikl náš asi pětaosmdesátistránkový scénář. Dodělali jsme nějaké obrazy, ale sami jsme věděli, že to není úplně čisté, přesto jsme měli jakýsi základ pro budoucí film, který jsme dali profesoru Kališovi.

Začali jsme točit dost mimořádným způsobem. Profesor Kališ nám dal vždy krabici 120 m (asi 10 min.) negativního materiálu ORWO NP55 nebo NP7 a říkal: „Natočte to, vykopírujte a promítneme si to. Pak uvidíme, co dál.“ A my jsme to teda promítli a Kališ říkal: „Dobrý, je to ostré, je to nasvícené, naexponované … Tak tady máte další stodvacítku a můžete točit dál, budeme tomu říkat ‚mimořádné cvičení katedry kamery‘…“ Takhle jsme postupovali stodvacítku po stodvacítce. Dělali jsme to víceméně ve dvou lidech, to znamená Petr Nýdrle a já. Šlo to pomalu. Točili jsme „na jednu dobrou“. Občas nám někde někdo ze spolužáků pomohl, jako třeba Antonín

Weiser, Martin Benoni nebo i jiní. Materiál, co jsme natočili, jsme nějakým způsobem průběžně rovnali, synchronizovali s pracovním zvukem, který na place zaznamenával Petr Nýdrle na svůj reportážní magnetofon UHER. Byla tam vybraná jetí jednotlivých záběrů, tak vznikal seřazený nebo hrubě střižený film. Pracovali jsme od začátku do konce se spolužákem ze střihu Honzou Petrasem, který pracoval v Krátkém filmu v Jaltě jako asistent ve střižně a měl tak přístup ke střihacímu stolu 35mm.

Profesor Kališ, respektive katedra kamery měla vlastní zásobu filmového materiálu?

FAMU byla a je fakultou státní vysoké školy, placená ze státního rozpočtu. Katedry měly ve Studiu FAMU plánovaný materiál podle popisů praktických cvičení plus rezervu. Profesor Kališ disponoval negativem z takzvané „rezervy vedoucího katedry“. Když někdo ze studentů kamery něco „podělal“, kamera spáchala tzv. salát, technika, se kterou jsme pracovali, byla předválečná, nebo selhal proces v laboratořích, tak aby škola nemusela studenta hned vyhodit, dala mu ještě druhou šanci. A k tomu sloužil materiál z rezervy vedoucího katedry. A protože se na kameře studenti docela dobře

učili, byli pečliví, byli o rok výš než režiséři, se kterými spolupracovali, moc toho nekazili. Vedoucímu katedry tak nějaký materiál zbýval a on se rozhodl ho využít tak, že ho dával nám na mimořádné cvičení. Přes různé peripetie, které potom následovaly, nás měl profesor Kališ docela rád, považoval nás tři i s Antonínem Weiserem za dobré žáky a my jsme byli takovými „premianty“ ročníku. On uznával a respektoval, jak co děláme. Já jsem byl po prvním ročníku PUSem – pomocnou uměleckou silou na katedře, takže jsem pomáhal, kde bylo třeba – rozlepoval a předkládal jsem práce komisi, když byly přijímačky, nebo vykonával další pomocné práce.

Pak ale ve třetím ročníku došlo k tomu, že nám Jan Kališ přes sekretářku paní Jarmilu Vaculíkovou, vzkázal, že je na čase, abychom vstoupili do strany. A připojil, že chceme-li jít pracovat někam na Barrandov, tak se samozřejmě předpokládá, že vstoupíme do KSČ. Všichni tři – Antonín Weiser, Petr Nýdrle i já – jsme paní Vaculíkové odpověděli, že se na to necítíme a že to nevidíme tak, abychom vstupovali do strany. Já měl spoustu sportovních aktivit, na které jsem si přivydělával na brigádách. Bavil jsem se sjezdovým lyžováním na výkonnostní úrovni za TJ Slavia Žižkov a později za TJ Slavia Umělecké školy, pracoval jsem i jako lyžařský instruktor. Reprezentoval jsem AMU na Akademických předháňkách, mistrovstvích, na univerziádě, na krajských přeborech apod. Přes zimu jsem byl 90 dnů na horách. A proto, že já na takové věci nemám čas, jsme se takhle nějak vykroutili. Kališ byl z naší reakce dost rozmrzelý, měl pocit, že jsme pohrdli jeho „skvělou“ nabídkou vstoupit do KSČ. Brzy se našlo dostatek spolužáků, kteří řekli: „Samozřejmě, my to berem.“ A tak se mu ta směrná čísla naplnila. Kališ byl nějakým funkcionářem ve straně, a proto se získáváním nových členů zaobíral. I ve Filmovém studiu Barrandov měl podobnou funkci. Ale přitom byl skvělým kameramanem i pedagogem, který nám vytrvale ukazoval film Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata*, který jako kameraman velmi invenčně natočil. Každý rok nám ho promítal, stejně jako *Ikarii XB 1* a říkal, že bychom měli vidět, jak vypadá film. Pak jsme ale viděli i filmové divnosti jako *Hvězda padá vzhůru* nebo *Zítra vstanu a opařím se čajem* a z toho jsme nebyli moudří. Vrtalo nám hlavou, proč? Byla to klikatá cesta k začátku natáčení našeho mimořádného cvičení s pracovním názvem „Hřbitovní kvítí“…

Jak probíhalo natáčení? Od pana Krause vím, že se nejednalo o úplně standardní natáčení, jak bývalo zvykem.

Začalo to v roce 1978 tak, že jsme natočili několik záběrů, jak Evžen odchází z domova, přijíždí na nádraží, bloumá Prahou a přichází na hřbitov Na Strži, který se nám moc líbil. Pak jsem ale v létě 1978 přivezl Jiřího Bartošku na Vinohradský hřbitov, kde jsme měli vykopaný hrob, rozestavěli jsme náčiní a čekali jsme, až Petr Nýdrle přiveze Honzu Krause. Asi po třech hodinách Petr přijel a říkal: „Ty voe, průser, Kraus se nám ostříhal." To byla pro nás dost velká rána, protože on se ostříhal docela dost. Nedalo se to řešit nějakou parukou nebo něčím takovým. Vůbec jsme na to neměli ani pomyšlení, protože jsme neměli žádné maskéry nebo někoho, kdo by to dokázal, aby se v obraze nezměnil. Museli jsme přerušit natáčení.

Shodou okolností jsem pak na závěrečné „soustředění u vojsk" ve Vysočanech u Tachova na závěr „vojenské katedry", kde nás školili na velitele praporního obvaziště, dostal v létě 1978 telegram z ministerstva školství, že poslední den vojenského soustředění mám odjet na půl roku do Paříže na stipendium francouzské vlády. Vojáci mě překvapili, jaké pochopení projevili, mně a ještě jednomu studentovi, který dostal telegram o úmrtí v rodině, nabídli vyzkoušení v předtermínu a povolili předčasný odjezd domů, prý „abych si stačil zařídit cestovní pas". A já odjel na letní jazykovou školu do Bordeaux a pak do Paříže.

Stalo se, že Jan Kraus asi pocítil nějaký pocit viny, že tím svým ostříháním nám zkazil život, že nemůžeme absolvovat školu – dodělat naše mimořádné cvičení a tak dále. K našemu scénáři měl kritické poznámky od počátku, průběžně, ale teď najednou sám začal psát a k mnoha obrazům našeho scénáře napsal nové dialogy, které víceméně obsah respektovaly, ale byly skvěle napsané. On měl a má velký talent dívat se kolem, odposlouchat, co a jak lidé říkají. A pak to převyprávět i s pointou. Honza pochází z rodiny, kde jsou všichni osobití myslitelé, koumáci s darem řeči, od tatínka Oty, maminky Boženy až po spisovatele Ivana a profesora Michaela, Elišku a tenkrát ještě i Kateřinu. Tam, když seděli u oběda, což jsem měl později to potěšení několikrát zažít, tak tam ty příběhy a vtipy jen sršely. Byla tam malinkatá pauzička při nadechování se řečníka, do které musel někdo z těch sourozenců vletět, aby se uplatnil. Tam Honza, kromě počítačů ve svazarmovském kroužku, vystudoval domácí univerzitu a získal vzácnou pohotovost a schopnost pointovat, kterou uplatnil ve svém psaní. Když jsem se v březnu 1979 vracel zpátky ze stáže v Paříži, tak řada obrazů ve scénáři měla předělané skvělé dialogy. A scénu u hrobu, kterou jsme v létě nemohli natočit, natočili

Petr Nýdrle s Honzou Krausem a Jiřím Bartoškou sami, prý aby mi ukázali, že nezaháleli a něco dělali.

Pustili jsme se do natáčení tempem „stodvacítka za stodvacítkou“, ale zavolal si nás – Petra a mě – profesor Ilja Bojanovský, děkan FAMU. Řekl nám: „Tak pánové, já tady mám na stole nějaké volací lístky ze Studia FAMU a Filmových laboratoří Barrandov. A už rok a půl se tam pořád vyvolává nějaké *Hřbitovní kvítí*, co to má být a jak je možné, že to tak dlouho trvá?“

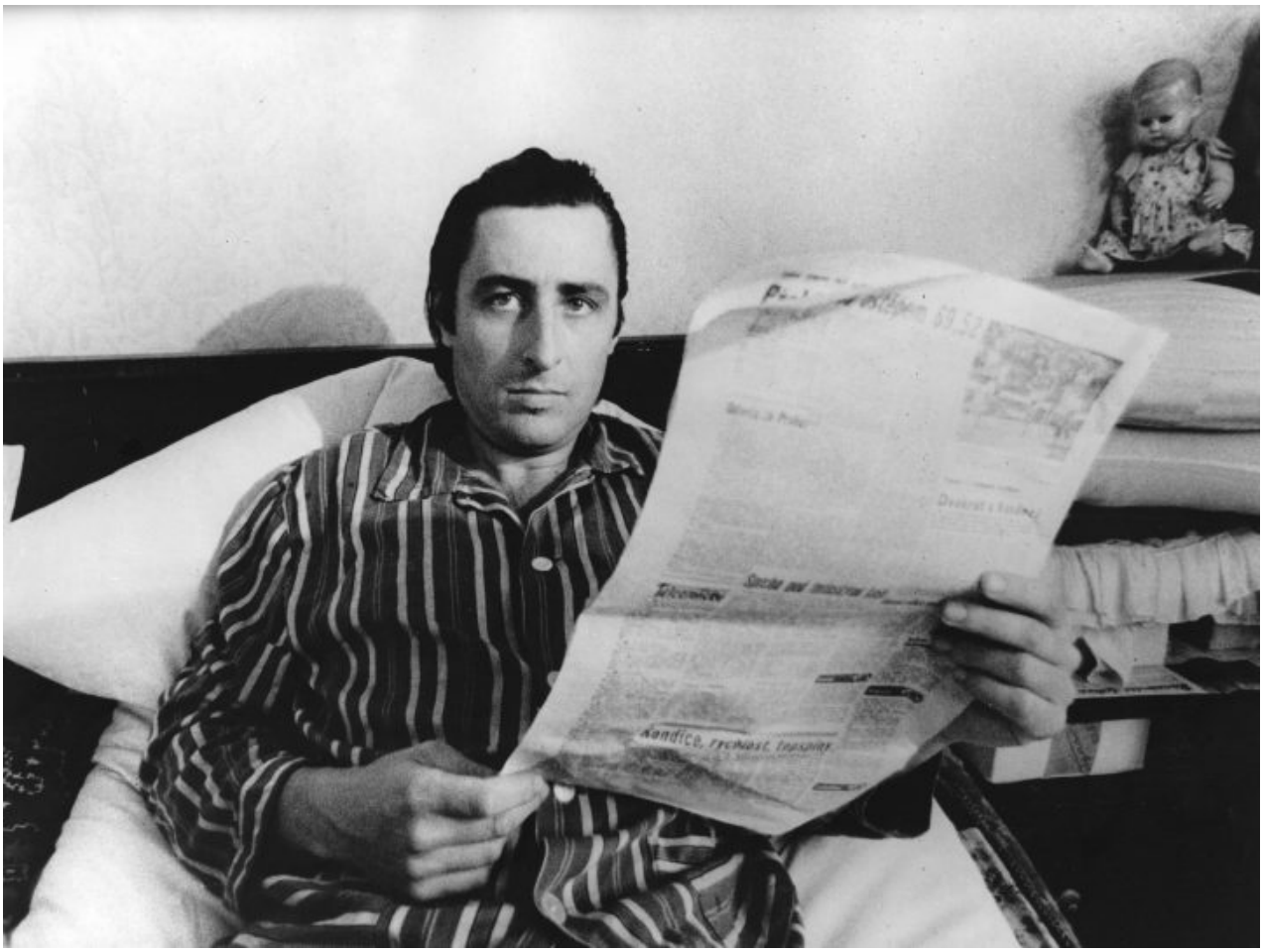
My jsme říkali, že bychom náš film rádi dokončili, ale že nemáme materiál. On se zeptal, kolik negativu bychom potřebovali? A já jsem bez dlouhého přemýšlení plácnul, že dva a půl tisíce metrů. My jsme natáčeli velmi úsporně. On měl k dispozici nějakou rezervu děkana fakulty a řekl, že se to musí uzavřít, protože mu končí funkční období a chtěl by odejít z funkce děkana s čistým stolem. Navrhl, že když se zavážeme, že to doděláme, tak nám dá dva a půl tisíce metrů negativu a chce o nás slyšet až s hotovým filmem. On nás znal z katedry filmového a televizního obrazu, protože tam nás i učil a věděl, že nám může důvěřovat. I on byl v roce 1978 u těch postupovek a líbil se mu náš sedmnáctiminutový film *Velikonoce Kamila Morávka*. Věděl, že za námi stojí profesor Kališ, tak snad by to mohlo dopadnout dobře. Nebylo, nač se vymlouvat, museli jsme točit dost intenzivně, jak se nám co podařilo zprodukovat. Z mimořádného cvičení se stal náš absolventský film. Jan Kraus se nám už neostříhal, dotočili jsme a postprodukci dotáhli do konce. Vystudovali jsme několik profesí.

Byly nějaké rozepře při natáčení či úpravách toho scénáře?

Dokončili jsme film tak, jak jsme chtěli. Bez vnějších zásahů. S Petrem jsme se přeli a hádali o různých věcech, ale oba jsme museli argumentovat, abychom prosadili lepší řešení. Nám oběma i Honzovi Krausovi šlo o dobrý film. Třeba otázka řešení konce filmu byla taková, že já jsem chtěl, aby se to celé trochu více potkávalo s realitou. Prosadil jsem, abychom šli do Archivu Československého rozhlasu, protože každý den jsme poslouchali ty příšerné písničky od sedmi do osmi v rádiu. Nechtěl jsem, abychom psali nějaké záměrně „hloupé“ umělé písničky, ale chtěl jsem, abychom čerpali ze skutečnosti, kde se jich tolik nabízelo. Tušili jsme, že v Supraphonu i v rozhlase nějaké „angažované“ písničky jsou. Šli jsme do archivu rozhlasu, že jsme z FAMU a že bychom potřebovali do filmu nějaké písně s takovými zvláštními texty a jestli se

můžeme porozhlédnout v kartotéce a poslechnout si nějaké nahrávky. Oni nás tam pustili, spolupracovali, ale po čase jim bylo divné, co si to vybíráme za písničky. Zajímaly nás takové ty budovatelské, kterým někteří říkali „angažované“, jako dost šílené písničky. Nechali nás v kartotéce hledat až do písmene „K“. Pak řekli: „Poslyšte, už toho bylo dost.“ Nemohli jsme to prostudovat celé, ale nějaké ty nahrávky nám dali a ty jsme potom ve filmu použili. Moc nám pomáhal Jan Petras, který byl opakovaně připravený již jednou střižené obrazy vyvěsit po záběrech zpátky na basu, abychom je převyprávěli a poskládali jinak.

Scénář byl na začátku takový, že jsme nebyli stoprocentně přesvědčeni, že jsme jej přepsali dobře. Měli jsme pochybnosti a různě jsme přemýšleli, jak to upravit. Hodně jsme to od začátku diskutovali s Janem Krausem, který se s tím také nemohl identifikovat. Ale když pak do některých dialogů napsal své dialogy i s pointou, my jsme byli úplně unešení z toho, jak to funguje, jak rétoricky vystavěný je jeho dialog, jak věrohodně působí, i když já ani Petr jsme nikdy u textařské komise ani u urputné redaktorky nebyli. On čerpal i z vlastních zkušeností. My jsme uměli filmovat – už jsme byli na konci studia, víceméně. Předtím jsme udělali film, který také fungoval. Neměli jsme problém s převedením jeho dialogů do audiovizuální podoby i s herci v reálech, které jsme si sami vybrali. Všichni jsme v tom žili, takže jsme získali nejlepší herce, které jsme mohli mít. Až na odmítnutí Miroslava Macháčka z Národního divadla. Mysleli jsme si, asi i z nějakého stereotypu, že Macháček by byl dobrým představitelem role hrobníka. Ale odmítl nám s tím, že jde pro něj o malou epizodní roli. Nakonec zapojení Jiřího Bartošky bylo pro film velkým požehnáním. Jiřího jsme znali, jezdili jsme na *Jakuba fatalistu* a další představení do Činoherního klubu v Ústí nad Labem a vídali jsme se s ním i s Karlem Heřmánkem, Pavlem Zedníčkem, Zdeňkem Duškem a dalšími i Na Zábradlí.



Od začátku jste věděli, že budete točit dlouhometrážní film? Martin Bezouška s Dušanem Koukalem svůj film *AEIOU* točili na 16mm materiál a má necelou hodinku.

Jde o to, co považovat za „začátek“. My jsme tušili, na základě úspěchu ve třetím ročníku s filmem *Velikonoce Kamila Morávka*, že bychom snad mohli pokračovat trochu velkoryseji i dál, hlavně bez sérií nedorozumění s tehdejšími studenty režie. Na FAMU tenkrát v sedmdesátých letech dvacátého století studenti oboru režie i dokumentu točili své absolventské filmy, které měly kolem dvanácti až sedmnácti minut, výjimečně dvacet. My jsme cítili, že delší film by pro nás nemusel být problém. Ale délka metráže nebyla pro nás nijak určující, chtěli jsme se dopustit vážně míněné filmové výpovědi… Šlo o „mimořádné cvičení“, které mělo šestaosmdesátistránkový scénář a které se postupně přetavilo v absolventský celovečerní hraný film s 56 herci. Chtěli jsme se před diváky konfrontovat s filmy, které tehdy vznikaly v profesionálních státních studiích – s oficiální normalizační tvorbou, která nás nijak neuspokojovala. Zdálo se nám, že normalizační režiséři i dramaturgové jsou dost otrlí, znormalizovaní a často produkují věci, za které by se měli spíš stydět než sbírat zasloužilé umělce a státní

ceny.

Věděli jsme, že kdysi dávno v prehistorii FAMU Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, kteří původně pocházeli též z katedry kamery, na přelomu čtyřicátých a padesátých let natočili šedesátipětiminutový absolventský film *Není stále zamračeno* a tomu se říká první dokumentární celovečerní absolventský film studentů FAMU. Někdy se označuje jako „nahrávaný dokumentární film o životě v českém pohraničí po odsunu Němců“.

Nám nepřišlo jako problém udělat delší film, byli jsme sebevědomí a mysleli jsme si, že když to budeme dělat upřímně k sobě navzájem, že bychom to mohli udělat i víceméně sami na koleni. Přitom jsme věděli, že tu je státní monopol na kinematografii, čímž se myslelo 35mm film pro kina, ale na FAMU bylo zavedené, že studovat natáčení na 35 mm je třeba.

Film *AEIOU* byl takový zvláštní případ, protože tenkrát nebylo vůbec zvykem, aby na scenáristice někdo točil film a ještě k tomu hraný. Dělali občas nějaká cvičeníčka, ale vlastně nikdy tam nikdo nedělal tak dlouhý film, až AEIOU.

Jak jste měli rozděleny role při natáčení, jestli vůbec nějak? V titulcích je jako režisér napsán pouze Petr Nýdrle, jako kameraman Petr Nýdrle, Antonín Weiser a Martin Vadas. Vy také figurujete s Janem Krausem a Petrem Nýdrlem jako spoluautoři scénáře.

My jsme to vůbec neměli striktně rozdělené. V podstatě já a Petr jsme museli vždycky pracovat, každý jsme dělali, co bylo třeba a Tonda Weisser nám pomáhal. On, když viděl, jak se s tím moříme ve dvou, tak když mohl, tak nám asistoval. Nedávno jsem viděl nějaké fotky z natáčení scény u hrobníka v té jeho místnosti a tam mně ostří kamarád Martin Benoni z ročníku nad námi. Když někdo ze spolužáků viděl, že je toho na nás moc, tak nepravidelně přiložil ruku k dílu, např. Mirka Mazancová-Trizmová, mladší studentka z produkce. Velmi nám pomáhala Helena Daňhelová, producentka Studia FAMU, a mnoho dalších.

S Petrem jsme nic neměli rozdělené dopředu, že tenhle bude režisér a ten druhý bude kameraman, zvukař, produkční nebo nějaká spoluúčast na scénáři apod. To jsme se domluvili až na konci, až když se dělaly titulky, že bude nejlepší, když tam těch lidí bude více a Petr bude jako ten režisér, protože on přinesl do režie ten největší vklad,

identifikoval se s hlavním hrdinou, protože měl podobnou trajektorii „z malého města do Prahy“. Když jsme točili, tak já jsem se podílel na výběru lokací, na aranžmá scén., na jejich vyznění. Víceméně jen já jsem viděl, co jsme nazkoušeli a natočili – skrz kameru. Tenkrát nebyly žádné odkuky a monitory. Petr snímal pomocný zvuk. Když se mi něco nezdálo, tak jsem říkal, co musíme jet znovu a proč, jak to přeorganizovat, změnit záběrování, aby se něco přetočilo apod. To je normální, když je dobrá komunikace mezi kameramanem a režisérem. Byli jsme dost sehraná dvojice, znali jsme se ještě ze „Šmokovy školičky“ (ZUŠ Petrské náměstí), asistovali jsme si, spolupracovali jsme na cvičeních od prvního ročníku na FAMU. Poměrně dost jsme si rozuměli a důvěřovali si. A zároveň jsme byli k sobě navzájem i velmi nároční, abychom nic neodflákli. Kameraman i režisér v nás říkali, že tohle teda se moc nepovedlo, potřebovali bychom to udělat znovu, lépe, jestli by to šlo, pane Somr, takhle a Jirko uber trochu apod. Nešlo to jinak, nebyly žádné monitory, záznamy a odposlechy, pracovní videozáznamy, abychom to všichni mohli hned vidět a slyšet. Viděl jsem to jenom já, skrz ten kukr kamery. Na place při natáčení nebyl čas na dlouhé debaty, bývali jsme slušně připravení, museli jsme být, měli jsme schematické obrázky a poznámky ve scénáři. A málo materiálu. Celovečerní film jsme natočili na maximálně 5000 m 35mm negativu. Petr později vzpomínal, že jsem byl velmi aktivní ve střižně, když se formovalo definitivní vyznění scén, prý jsme měli velké diskuse. Já si zas pamatuji, že Petr přinášel do střižny zajímavou hudbu, v ateliéru na Újezdě pořád zněla hudba.

Jaký byl osud filmu po natočení? Předváděli jste jej pedagogům?

Profesor Kališ a docent Josef Valušiak (vedoucí pedagog střihače Jana Petrase) viděli několik částí nebo fází ve střižně i konečnou servisku v projekci před zvukovou míchačkou filmu. Případné dotazy pedagogů jsme snad uspokojivě vysvětlili a obhájili. První – ještě nevyrovnaná – kopie byla hotová 6. listopadu 1980, ještě teplou z automatů barrandovských laboratoří jsme ji přivezli do Studia FAMU a projekce Kina Klub.

Tenkrát koncem sedmdesátých let na FAMU bublala z iniciativy studentů snaha o kritické promítání cvičení studentů s debatou, reflexe filmů prváků a dalších ročníků. Nevím, jestli jste o tom někde četl, nebo něco viděl. My jsme byli otráveni z toho, že se

o filmových pracích studentů nemluvilo, cvičení na postupových zkouškách dostala nějakou známku a bylo ticho. Nelíbilo se nám, co někteří spolužáci na různých oborech dělají, že se o jejich dílech nevede rozprava, proto jsme dělali taková všeoborová promítání – Kinoattacky. Hodně to souviselo i s *Bulletinem FAMU*, vyšlo pár čísel a pak, když redakce upozornila na projekce filmů *Evžen mezi námi* a *AEIOU* a slíbila i recenze, tak vedení FAMU i představitelé SSM *Bulletin FAMU* zakázali. Všichni očekávali, že jakmile bude hotový *Evžen mezi námi* a případně i *AEIOU*, tak že se tam o nich povede veliká diskuze, ale funkcionáři na FAMU se takové debaty báli.

Profesor A. M. Brousil měl na FAMU snad od založení své páteční projekce seminář o současném filmu. Promítalo se v Kině Klub. Kolem toho se vedla mezi studenty rozprava, jenže tam byly často filmy na způsob: „Právě jsem se vrátil z Kuala Lumpur nebo z Ouagadougou a ukážu vám skvělé africké filmy.“ Ty filmy nás nějak moc nezaujaly, ale „revoluční“ byly až dost.

Najednou se na nás profesor Brousil obrátil: „Jestli to máte hotový, tak přineste *Evžena* a tady v Kině Klub ho promítneme“. Večer 6. listopadu 1980 uvedl Brousil projekci před plným kinem: „Dnes, v předvečer výročí Velké říjnové socialistické revoluce, oslavíme tento velký svátek prací, prací našich studentů a podíváme se na film *Evžen mezi námi*.“ Lidé v kině celkem dobře reagovali během celého promítání. A když to skončilo, tak nastalo ticho.

Po chvíli si celé kino stouplo a lidé začali skandovaně tleskat, pět minut tleskali. To byl náš okamžik slávy.

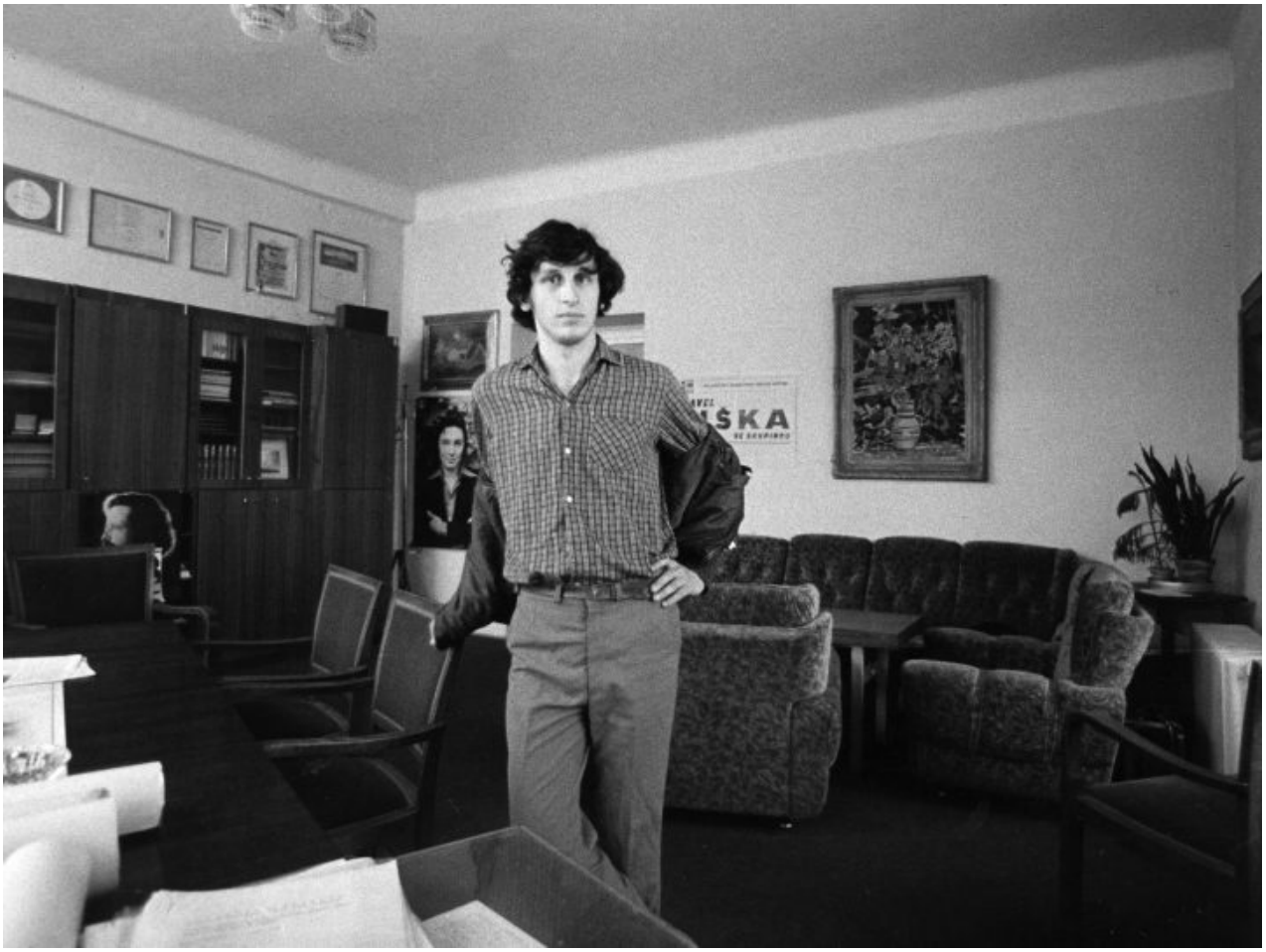
Ještě jsme pak zažili jeden potlesk v Uherském Hradišti. Jirka Králík, ředitel Letní filmové školy, měl nějaké nadstandardní kontakty se školou a chtěl filmu *Evžen mezi námi* taky nějak pomoct. Říkal, že to není tak špatné, jak o tom mluví někteří, že by se to mělo promítat, a oni mu to zapůjčili. Nedovedu si představit, jak to dokázal, ale film promítl na Letní filmové škole v roce 1983.

Po projekci profesora Brousila jsem odjel se studentkou dokumentu Janou Ševčíkovou do Rumunska, kde jsme začali točit její absolventský dokumentární film *Piemule* o české menšině v Banátu. Měl jsem ukončená studia na FAMU, i když jsem neměl ještě diplom. Ona byla asi o rok nebo o dva níž a točila *Piemuli* jako svůj absolvenťák s tím,

že jí dali několik stodvacítek 16mm černobílého filmu a zapůjčili jí kameru Krasnogorsk 16mm. Takovou kamerou jsem odmítl točit, protože to nešlo, vůbec na ni nebylo spolehnutí, pořád se v ní film nějak zamuchlával. Bylo by to martyrium jet s tím někam do Rumunska a přivézt halený materiál nebo „střeva“. Přátelé nám půjčili normální kameru, takže jsem byl v Rumunsku a nebyl jsem v Praze, když na FAMU svolali schůzi SSM.

Po návratu do Prahy mi spolužáci Petr Nýdrle a Antonín Weiser vyprávěli, co se tam odehrálo. Vystoupil režisér Ludvík Ráža, pedagog katedry režie, a řekl: „Ten by na zahraničních festivalech vyhrál cenu za protisocialistický film…“ Takhle to napálil, ale někteří přítomní si nebyli jistí, zda film *Evžen mezi námi* vůbec viděl. Prý jen chtěl na sebe upozornit, aby se s ním počítalo se „zasloužilým umělcem“. Na Rážu údajně reagoval režisér televizního seriálu *30 případů majora Zemana* docent Jiří Sequens: „Ludvíčku, to jsi přehnal, ale ten film je rafinovaný a o to je nebezpečnější, promítat se nebude!“

A bylo vymalováno.



To byla uzavřená schůze kolegia děkana, nebo nějaká jiná?

Byla to schůze pro členy SSM FAMU, byla veřejná a povolená. Byli tam i Antonín Weiser a Petr Nýdrle, z toho zákazu byli nešťastní. Nikdo se proti likvidačním odsudkům Sequense neohradil. Všichni se báli, aby nenastaly represe, jaké zažil Vlastimil Venclík a jeho pedagogové s *Nezvaným hostem*. Po návratu z Rumunska jsem žadonil u nového děkana, profesora Václava Sklenáře, aby nám dovolil alespoň projekci pro spolupracovníky a příbuzné, kteří nám pomáhali a neměli možnost vidět, na čem spolupracovali. Děkan Sklenář mi to nakonec povolil promítnout pro spolupracovníky… Ale stanovil si podmínku, že chce mít prezenční listinu účastníků projekce. Když jsem od Sklenáře vycházel, tak mě na chodbě FAMU zachytil profesor Kališ, rozhlížel se vystrašeně kolem sebe, zda nás někdo nesleduje a zatáhl mě na sekretariát katedry kamery. Za zavřenými dveřmi nám vyčítal: „Jak jste si to mohli dovolit? Musíš tu projekci zrušit, to není možný promítat. Je zákaz!“ Řekl jsem mu, že děkan FAMU s projekcí souhlasil, tak není čeho se obávat. Kališ říkal: „Přijde tam StB se samopaly a vystřílí vás všechny!“

Vypadalo to, že se na něj nahrnula nějaká šílená zodpovědnost. Nikdy jsem ho neviděl tak rozčíleného a ustrašeného. Obvykle působil sebevědomě jako zasloužilý straník, který jezdil točit do Německa. Měl dobré kšefty, jako málokdo jiný. Najednou asi cítil, že je ohrožený, protože se ta komunistická parta Sequense, Ráží a dalších Traplů na něj seběhla, vyčítali mu, že to natáčení vůbec připustil, jak si mohl dovolit nechat tenhle film dokončit, bez jejich vědomí a bez kontroly. V dokumentech z archivu FAMU ve Státním oblastním archivu v Praze, které jste mi poskytl, je zajímavá Kališova explikace, vlastně docela důstojná obrana našeho filmu, kdy nepřiznává jakoukoliv chybu, jen sliboval, že už se to nebude opakovat.

Na katedře na mě dělal „bububu“, abychom ho neohrozili tím, že našeho *Evžena mezi námi* budeme někde promítat. Přitom Václav Sklenář, jako děkan v čele fakulty, projekci schválil… Říkal jsem profesoru Kališovi, že je to domluvené s děkanem a není důvod se domnívat, že by tam musela zrovna státní bezpečnost vtrhnout a něco tam vyvádět. Byli jsme z toho extempore, nátlaku a strašení od Kališe dost vyplašení, ale projekce proběhla normálně bez jakéhokoliv incidentu. Jan Petras chodil vedle studia střihu na FAMU a asistentské práce ve střižně Krátkého filmu také promítat do Kina

Jalta. A domluvil nám tam projekci někdy v 10 hodin dopoledne, kdy tam bylo volno. Měli jsme tam s sebou prezenční listiny, kde všichni příchozí museli napsat jméno s adresou a podpisem. S pochopením si ťukali na čelo, ale podvolili se požadavku děkana FAMU. Podepsané listiny pak dostal profesor Sklenář, ale když tu prezenční listinu viděl, ptal se: „A kdo je tohle a tento? Doplňte tam, kdo je kdo?“

A tak jsme s Petrem Nýdrlem doplňovali lejstro, psali jsme, že to je první milenka režiséra, tohle je druhá milenka, ta je přítelkyně z gymnázia. Že tohle je příbuznej M.V. a támhle to je strejda, někdo, kdo nám jezdil s autem, půjčil nám byt pro scénu večírku apod. Profesor Sklenář byl asi rád, že to tam má takhle pěkně popsané, protože on začínal jako příslušník VB a měl zažité některé absurdní úřední postupy.

Z dochovaných archiválií, z korespondence a zápisů ze zasedání kolegia děkana vyplývá, že proti oběma filmům nejvíce brojil docent Sequens, tehdejší vedoucí katedry režie. Nedokázal se smířit s tím, že na FAMU vznikly hrané filmy bez jeho dohledu a bral to velice osobně. Zřejmě se mohl i bát, aby nedopadl jako o deset let dříve Otakar Vávra, kterému pod rukama prošel studentský absolventský film Vlastimila Venclíka *Nezvaný host*. Venclík byl za něj vyloučen ze školy a Vávra sesazen z vedoucí pozice.

Režisér Jiří Sequens s naším filmem neměl vůbec nic společného, odmítal pochopit a smířit se s tím, že dospělí studenti si něco myslí, bez jeho povolení, tak moc se ho příběh a jednání filmové postavy Evžena Lesa osobně dotýkaly. Poznal v něm sám sebe? Jiří Sequens uměl filmovat, film *Atentát* a další, ale za normalizace se v situaci sovětské okupace zaprodal kolaboraci s okupanty, propagandě estébáků v seriálu *30 případů majora Zemana*, kde beze studu pracoval na zakázce komunistického ministerstva vnitra. Propůjčil se takové sviňárně, jako Riefenstahlová pro Goebbelse. Nerozumím, proč ho nechali točit drahé historické seriály po listopadu 1989. Stranicky privilegovaný režisér a pedagog, který se takovým způsobem zpronevěřil všemu možnému a mladým kolegům/studentům zničil život – zničil naši tvůrčí kariéru.

Když komunisté *Evžena mezi námi* pohřbili do trezoru, narostl jim hřebínek. Napadlo je: „Když na katedře kamery mohli studenti točit celovečerní hraný film a na scenáristice také, tak to my bychom si na režii měli také udělat celovečerák.“ Sequens tam měl takového svého oblíbence a ideového souputníka. Jen jsem zíral, jak je to

možné dnes interpretovat, když nedávno v České televizi promítali „13. komnatu Miloše Zábranského“. Úplně náhodou jsem pustil televizi a koukám „Zábranský“, to mi něco říká, ale hned jsem ho nepoznal, tak jsem se zadíval. Neuvěřitelný kabaret, mystifikace. Bylo to postavené na tom, že v 17 nebo 18 letech měl úraz a od té doby se v něm probudilo nějaké „duchovno“, víra a já nevím co všechno. Najednou z ničeho nic začal točit své duchovně pocukrované filmy. Za ně v ČT vydávají i nějakou trilogii na konci komunismu. Zábranský, člen KSČ, nevím, jestli od 18 let. 13. komnata nic takového ani nezmínila. On byl ten kádr, kterého Sequens vytáhl z klobouku, aby těm Nýdrlům, Vadasům, Kukalům a Bezouškům ukázal, jak se točí celovečerní hrané filmy na FAMU. První natočil dvacetiminutovou *Horečku všedního dne* a pak i absolventský celovečerní *Poslední mejdan*.

Viděli jste v té době i film *AEIOU*, který postihl stejný osud?

Víceméně od našeho rozchodu s Bezouškou a Kukalem ve Slavii jsme nesledovali jejich příběh s natáčením, ale hotový film *AEIOU* jsme někde viděli, někdo ho promítal a myslím, že nás i pozvali. Naše skepse k tomu jejich pojetí v podstatě vytrvala. Nám se zdálo, že tam není lidský příběh, jen prvoplánově popsaná pouť hlavní postavy. Nerozuměli jsme vnitřnímu světu hlavního hrdiny, jeho vývoji, pokud tam nějaký byl. Motiv s deklarovaným básnictvím a pak s policajtováním to nám přišlo zcela mimo. Nikoho takového jsme neznali. Nemysleli jsme si, že by to bylo možné i jinde než v hodně uvolněné fantazii scenáristů z katedry dramaturgie.

Jaký byl potom osud filmu i váš?

Tady jsme neměli vůbec žádnou šanci se prosadit a natáčet filmy. Dobře jsme si pamatovali, co nám profesor Kališ vzkázal v tom třetím ročníku, když jsme nevstoupili do strany – máme utrum, byl jsem zvyklý živit se rukama. Profesor Kališ byl pod velkým tlakem, vyčítali mu, že nás nechal natočit *Evžena mezi námi*, hledal někoho, o koho by se mohl opřít proti té přesilovce jedné party „barrandovských“ komunistů. Napadl ho Kamil Pixa z Krátkého filmu. Pixa hrál svoji vlastní ambiciózní hru jako ředitel Krátkého filmu. Nebyl úplně přátelský k představitelům Barrandova. Věra Chytilová nějaký čas nesměla točit na Barrandově, Pixa ji nechal natočit dokumentární film *Čas je neúprosný*. Na jeho natáčení jsem shodou okolností asistoval vynikajícímu kameramanovi Jožkovi Ort-Šnepovi. Byla to taková filmová úvaha o stáří a starých

lidech, o mamince Věry Chytilové a různých profesorech, kteří se nějakým způsobem perou s věkem. Velmi lidský film. A pak ji Pixa nechal natočit i hraný film podle scénáře Kristiny Vlachové *Hra o jablko*. Chytilová musela zkousnout i výměnu kameramana Jozefa Ort-Šnepa. Pixa hrál nějakou svou hru s Barrandovem. Jan Kališ to sledoval, protože o všem věděl, tak za ním zašel, jestli by zakletému *Evženovi mezi námi* a jemu samému pomohl. Půjčil mu film a Pixa nás pozval na projekci. Potom nám v přítomnosti Kališe řekl: „Bravo, jste filmaři. Dáme váš film do kin. Zavolejte mi za týden a domluvíme se." Výsledkem bylo, že už nikdy nebyl přítomný, když jsme mu volali. Schovával se před námi a nikdy už s námi nepromluvil.

Já i Petr Nýdrle jsme pak pracovali na škole. Uměli jsme oba francouzsky, takže nás vyzvali učit kurz pro frankofonní studenty na FAMU-special. Měli jsme na starosti předmět Základy fotografie a práce s kamerou a příslušná cvičení. Pak jsem šel na základní vojenskou službu, do Československého armádního filmu. A prožil jsem tam docela dobrou vojnu, dá-li se to takhle nazvat. Tři měsíce jsme byli u různých útvarů a pak dva měsíce na Vojenské vysoké škole Antonína Zápotockého v Brně. Tam jsme s kolegou absolventem ze střihu Petrem Pavlíčkem předstírali celodenní práci v uzamčené fotografické komoře. Trávili jsme čas četbou, pospáváním a šachy. Večer jsme vyráželi do města do Divadla Na provázku, na Besedy u cimbálu apod. Po čase jsme se vrátili do Hlubočep v Praze. Dožil jsem vojnu víceméně doma ve své posteli – v pohotovosti na telefonu. Když někdo něco potřeboval natočit, tak zavolal a já to natočil.

Po roce základní vojenské služby jsem odnesl vyplněný dotazník i s životopisem a diplomem z FAMU do Filmového studia Barrandov, zda by tam nebyla nějaká práce ve filmovém oboru. Dodnes se neozvali. Vrátil jsem se na FAMU, kde mi vedoucí katedry dokumentu docent Antonín Navrátil nabídl menší pedagogický úvazek, abych tam učil Základy fotografie a práce s kamerou a vedl několik cvičení. Pořád jsem cítil něco jako černé svědomí některých kolegů. Občas jsem se ptal „kolegy" profesora Václava Sklenáře a dalších, zda není na čase ukončit klatbu na *Evžena mezi námi*. Odpovídal mi, abych se obrátil s dotazem na Jiřího Sequense. Děkan FAMU byl ochotným vykonavatelem, ale cenzorem byl Sequens.

Petr Nýdrle měl „modrou knížku“, byl zproštěn vojenské služby, pak někdy v roce 1982 dostal nabídku učit ve Spojených státech, odjel tam a v roce 1983 emigroval do USA. Zpočátku se protloukal, jak to šlo, roznášel pizzu, stavěl i bazény a cestičky lidem na zahradě apod., ale pomalu se propracoval do Hollywoodu, kde založil vlastní Peter Nydrle production a stal se uznávaným světovým režisérem a producentem reklam a hudebních videoklipů. Ve vlastní produkci režíroval televizní dokument o mexickém koncertu hudební legendy *Santana: Sacred Fire Live in Mexico* (1995). Prosadil se jako úspěšný autor reklam a hudebních klipů (např. s Ericem Claptonem, Faith Hillovou ad.). Získal Zlatého lva na MFF reklam v Cannes za spot Harley Davidson *Birds* v roce 1997. Stejnou cenu obdržel později i jeho nezávislý půlhodinový snímek představující hotel Chambers v americkém Minneapolisu.

Ta situace cenzury na FAMU trvala až do 19. prosince 1989, kdy mě opět na chodbě FAMU potkal profesor Kališ a říkal: „Martine, víš co, já si myslím, že teď je ta správná doba, teď bychom měli dát *Evžena mezi námi* do kin.“ Jako by ten strach z StB z něj konečně spadl. Po tolika letech už ani nevím, jestli on nebo kdo to domluvil s Filmovým studiem Barrandov. Udělali tam smlouvy, které byly pro FAMU takové legrační, ale v roce 1991 udělali distribuční premiéru. *Evžena mezi námi* někde i promítli. Jenže v té době do kina už nikdo nechodil. Nikoho nezajímalo, že někdo psal hloupé písničky a rádio je vysílalo. Pravá obnovená premiéra, jak tomu říkali, byla až v roce 2011 na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech. Petr Nýdrle pro tuto příležitost vyrobil v USA i první vyrovnanou kopii (kde je jí konec?). Odpoledne ve Velkém sále hotelu Thermal bylo natřískáno a zdálo se, že těch 1400 diváků se dobře bavilo a byli spokojeni s tím, co viděli.

Také jsem byl jedním z diváků na této projekci a pamatuji si tu atmosféru.

Mám z toho doma nějakou fotografii. Zázračné na tom bylo, že se nás tam sešlo mnoho pamětníků živých a zdravých. Vzpomínali jsme na Marii Motlovou, která hrála maminku Evžena Lesa a odešla jako první, na Jiřího Kodeta.

Jan Kališ už také nežil, zemřel v roce 2003. Poslední léta se hodně trápil, když byl v roce 1990 uveřejněn jako důvěrník a později i agent Státní bezpečnosti s krycím jménem „profesor“ a „kameraman“. Po pár letech v roce 2014 zemřel v USA Petr Nýdrle, Josef Somr, Vladimír Poštulka, Lubomír Kostelka… Nedávno začali umírat další

herci, přátelé a spolupracovníci – Jan Schmid, Jana Synková, Karel Heřmánek, Jiří Bartoška, Jan Petras a další.

Už to nikdy nebude, jak bylo.