

Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



RICHARD KRIVDA

(3. 4. 1951, Trnava) Slovenský filmový a televízny kameraman a režisér.

Študoval na Strednej elektrotechnickej škole v Bratislave. V televízii začínal v roku 1970 ako osvetľovač, pôsobil ako asistent kamery a napokon ako druhý kameraman. Spolupracoval aj na televíznom magazíne o filme a filmovom diani *Ráďte vstúpiť*, ktorého autorom bol Elo Havetta. Svoj záujem o kameru sa snažil pretaviť do štúdia na FAMU, jeho pokusy o prihlásenie však niekoľkokrát skončili neúspechom. Pracoval v bratislavskom štúdiu Československej televízie, resp. v Slovenskej televízii, až do roku 1995, keď ho mečiarovské vedenie prepustilo. S Elom Havetom pracoval ako asistent kamery na dvojportréte maliara Michala Studeného a spisovateľa Rudolfa Slobodu. V roku 1984 napokon štúdio FAMU absolvoval hraným filmom *Oči plné snehu* režiséra Ivana Balad'u. Nakrútil potom trojdielnu drámu *Biela voči oblohe* (réžia Ivan Balad'a, 1986). Prevažnú väčšinu tvorby sa však špecializoval na dokumentárny film, spolupracoval s režisérmi ako Martin Šulík, Peter Hledík, Juraj Nvota či Jaro Rihák. V roku 2019 získal cenu KAMERA 2019 za celoživotné dielo. V súčasnosti pracuje na niekoľkých projektoch. Okrem filmu o básnikovi Rudolfovi Dobiášovi s Alenou Čermákovou má roztočený aj dokument o Jurajovi Jankovičovi, jednom z našich najvýznamnejších sochárov a o významnom slovenskom režisérovi, ktorý bol spoluzakladateľom brnianskeho divadla Husa na provázku Petrovi Scherhaufnerovi, režisérom je Juraj Nvota. S Martinom Hanzlíčkom chystá film o skvelom slovenskom výtvarníkovi Mariánovi Čunderlíkovi a tiež pripravuje portrét maliara Bohuslava Gottfrieda Lindauera. V roku 2021 vznikol film o Richardovi Krivdovi, *Vesmírny kovboj* (réžia Lukáš Teren).

ŠKOLSKÝ ROK: 2020/2021

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Adam Gazdič

KAMERA: Adam Gazdič, Richard Krivda

ZVUK: Adam Gazdič

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

Ako a kedy u vás vznikol záujem o prácu s kamerou? Išlo o celoživotný sen?

O celoživotný sen určite nešlo. Ja som sa narodil na dedine, moji rodičia si kúpili prvý televízor v dedine, tam bola možno nejaká inšpirácia, kupovali mi knižky, verneovky, mayovky, Zikmunda a Hanzelku. Nemal som predstavu odmalička, že budem kameraman. Keď sa ma otec pýtal, čím by som chcel byť, tak mi navrhoval také seriózne povolania ako učiteľ, lekár, inžinier, právnik, a mňa nič neoslovilo. Tak sa ma spýtal, či nechcem byť učiteľom, ako je on, no a ja som bol taký drzý, že som mu vtedy na to povedal: „Učiteľom nikdy.“ Troška sa ho to aj, samozrejme, dotklo, ale potom som išiel študovať na elektrotechnickú priemyslovku, lebo tam študovali nejakí kamaráti. Dostal som sa do Bratislavy, do úplne iného prostredia. Boli tu kiná, kam sme ako študenti chodili, ale ani po tej priemyslovke som ešte nevedel, čo budem. Začal som na priemyslovke fotografovať, ale nikdy by mi nenapadlo, že by som sa v skutočnosti niečím podobným mohol živiť. Po maturite som ale stretol jedného svojho spolužiaka, ktorý nebol síce priamo z triedy, ale bol v nejakom inom ročníku, a keď som sa ho spýtal, čo robí, tak mi povedal, že asistenta kamery. Vtedy sa mi tak rozsvietilo, že moja túžba cestovať by sa mohla naplniť touto profesiou, tak som išiel do televízie, vtedy sa práve dostavala budova v Mlynskej doline, a chcel som sa prihlásiť za asistenta kamery. Vtedy bol vedúci kameramanov Emil Rožňavec, ale ten mi povedal, že nie je žiadne voľné miesto. Poradil mi ale, aby som šiel k osvetľovačom, pretože svetlo je pre kameramana strašne dôležité a že keď sa uvoľní nejaké miesto, tak mi dá vedieť. No tak ja som skutočne začal robiť osvetľovača. Najprv sme ešte tam v štúdiách drhli rošty od betónu, ktoré sa mali každú chvíľu otvárať. Osvetľovača som robil dva alebo tri roky, neviem presne. Potom mi skutočne Emil Rožňavec zavolať, že je voľné miesto asistenta kamery v redakcii vzdelávacích programov. Tak som sa išiel prihlásiť, sedela tam taká staršia pani, volala sa pani Pristachová. Ja som sa predstavil – povedal som, že mám záujem o miesto asistenta kamery. Ona si tam niečo písala, letmo sa na mňa pozrela a povedala: „Dievčatá neberieme.“ Mal som vlasy po pleciah. Tak som utekal oproti k holičovi, nechal som sa ostrihať úplne na krátko, za chvíľku som sa vrátil a ona mi hovorí: „Čo vy chcete?“ Hovorím: „To som ja, čo som tu bol pred chvíľou.“ Nespoznala ma, ale prijali ma za asistenta kamery. Prvým kameramanom, s ktorým som robil, bol Milan Šulek. Tomu som asistoval asi rok, možno rok a pol. On vtedy dosť popíjal, raz sme išli z nejakej filmovačky, on zostal po ceste v nejakej hospode, tak mi povedali, ty si jeho asistent, choď si pre svojho šéfa. Ja som šiel pre neho, že celý štáb ho čaká a on, tým, že bol pripitý, tak povedal: „Ty mne budeš rozkazovať, čo ja mám robiť?“ A jednu mi vrazil. Ja som si povedal, no ja sa tu otlkať nenechám, vrazil som mu naspäť. Samozrejme, že naša spolupráca tým pádom skončila. Potom som pracoval ako asistent u Jozefa Bábika a vlastne cez neho som sa dostal k ľuďom, ako bol Janko Fajnor, pretože on v tej dobe začínal robiť takú cyklickú reláciu *Ráčte vstúpiť*, v ktorej bol redaktorom, vymyslel to spolu s Eliášom Havettom. Cez Bábika som sa teda dostal k tomuto štábu. *Ráčte vstúpiť* sa robilo štyri roky, Havetta po roku zomrel, úplne mladý, 37-ročný. Bola to tristná skúsenosť, lebo sme si boli veľmi blízki. Jozefovi Bábikovi som robil asistenta, ale keď nemal čas, alebo sa mu nechcelo, tak som na relácii *Ráčte vstúpiť* robil kameru ja, hoci som nemal žiadnu školu. Postupom času nastúpil ako kameraman Juraj Galvánek. *Ráčte vstúpiť* sa skončilo, myslím, v 78. roku. Zakázali nám to priamo z Prahy, lebo sme natočili rozhovor – posledný rozhovor s Janom Werichom. To už riaditeľ Československej televízie v Prahe nedal a napriek tomu, že vtedajší riaditeľ Hlinický nás veľmi ochraňoval, tak *Ráčte vstúpiť* muselo skončiť, ale pokračovali v tom Janko Fajnor, Karol Smyczek, Dušan Trančík, Vít Olmer. Bolo to úžasné obdobie, pretože ja som sa vtedy v rámci natáčania zoznámil s mnohými významnými ľuďmi. Bol to taký program, ktorý sa venoval všetkým filmárom – amatérom aj profesionálom. Takže my sme robili s tvorcami ako bol Jaromil Jireš a Ester Krumbachová. To mi teda rozšírilo obzor. Zabudol som ešte povedať, že keď ešte žil Elo Havetta, tak on ma nahováral na školu – že keď chcem byť

kameramanom, aby som šiel na FAMU študovať kameru, pretože v tej dobe sa to v Bratislave študovať nedalo. Takže bol to Havetta, ktorý ma nahovoril na školu, som mu vďačný za veľa. On ma vtedy oslovil na prvý film, ktorý som urobil samostatne, bol to dvojportrét Rudolfa Slobodu a Miša Studeného. On mi jedného dňa povedal: „Máš kameru? Ideme natočiť film.“ Jozef Bábik bol na dovolenke, zobral som teda jeho kameru zo skrine. Natočili sme prvý film, kde som vlastne robil na celom filme samostatne kameru a nemohol som sa pod ten film podpísať, pretože som nebol kameraman, tak sme tam museli podpísať Jozefa Bábika, ktorý kameramanom bol. Takže na tom prvom filme vlastne nie som podpísaný, ale mne to v tej chvíli ani neprekážalo, ja som bol rád, že som mal tú skúsenosť s Havettom, pretože pri tom filme ma naučil veľmi dôležitú vec, a to je aby kameraman chodil do strižne. Raz mi povedal: „Natočil si dva krásne zábery, pod', ukážem ti ich.“ Ja som bol hrozne pyšný, prišli sme do strižne a on tie zábery vyhodil, obidva ich hodil do koša a ja som sa ho pýtal: „Prečo si to vyhodil, veď si vravel, že sú dobré.“ On hovorí: „Vieš, oni mali jednu chybu, oni sa mali strihnúť na seba, mali rovnakú šírku kompozície, a to by vyzeralo ako strihová chyba, tak ja sa radšej vzdám tých dvoch dobrých záberov, aby tam nebola strihová chyba.“ Strašne ma to mrzelo, ale odvtedy som sedával pri každom filme dlhé roky v strižni s pani Palatinusovou, lebo tam v strižni vidí kameraman, aký blbý ešte je. Čo všetko ešte nevie. Keď som učil na vysokej škole päť rokov, tak som sa snažil presadiť, aby kameramani mali aspoň rok predmet strih, ale nejak sa to nepodarilo. Strižňa bola pre mňa druhá vysoká škola.

Keď sme pri tej FAMU, dočítal som sa, že Pavol Rusko odmietol niekoľkokrát podpísať vašu prihlášku, prečo?

Ja som si podal prvú prihlášku na FAMU a v televízii bolo tzv. školské oddelenie. Musel som dostať niekoľko povolení z televízie, že môžem ísť študovať, tak som si tu prihlášku podal. Tá prihláška prišla podpísaná od niektorých, ale nebola schválená od Pavla Ruska. Rusko bol vtedy platený predseda organizácie Zväzu socialistickej mládeže, to bola jeho funkcia, on okrem toho nič nerobil, a tento človek mi to nepodpísal. No tak ja som si podal na ďalší rok ďalšiu prihlášku. Znova ju nepodpísal Pavol Rusko. Tak som si hovoril, asi má niečo proti škole, čo môže mať proti mne? Podal som si prihlášku tretíkrát aj do Prahy, aj do Lodže, tretíkrát prišla nepodpísaná od Pavla Ruska. Tak som si povedal, že to musím nejakým spôsobom riešiť. Vtedy televízia usporadúvala diskotéky pre svojich zamestnancov na zimnom štadióne, tam som si ho vyčíhol, keď išiel na WC. Tam boli vtedy toalety s tými žľabmi, ako pre zvieratá, natreté s asfaltom, všetko ochcaté. Vyčíhol som si ho, keď tam bol sám, rozbehol som sa a sotil som ho do toho žľabu. On sa tam šmykol, spadol do tých chcaniek a ja som mu povedal, že keď mi to ešte raz nepodpíše, tak ho dobijem. Keď som prišiel domov, uvedomil som si, že som v televízii asi skončil. Na moje veľké prekvapenie mi to však podpísal. Neviem, či sa fakt zľakol, veď vtedy bol mocný človek, alebo sa vážne obával, že ho dobijem. Tak mi to na štvrtýkrát podpísal, išiel som teda na pohovory na FAMU. Samozrejme, viete, aký je človek, keď je mladý, myslel som si, že natočím taký film, že tam padnú. Natočil som dokument o výtvarníkovi Vráťovi Hlavatom, ktorý bol zaujímavý aj tým, že bol jedným z prvých ľudí, ktorí v ČSR lietali na teplovzdušných balónoch. On mal taký zdravotný hendikep, že sa mu stále chcelo spať, išiel za lekárom a ten mu poradil, aby si na hrazdu, ktorú mal v takom tom podkrovnom ateliéri, dal také dve slučky. Keď sa mu chce spať, nech sa zavesí za nohy a aby tak 15 minút visel, prekrví sa mu mozog a že spánok mu prejde. Ja som natočil film o tom Vráťovi, ale tak, že nikto nikdy nevedel, kedy je hore a kedy je dole hlavou, lebo on si zvykol, že dole hlavou maľoval, dole hlavou obedoval a bol schopný, keď visel dole hlavou, vypiť pol litra Plzňa na ex. Film strašne zaujal na FAMU, všetkých to hrozne pobavilo, ale ja som neurobil technické pohovory. Boli tam také záludné otázky, nebol som na to pripravený. Dostal som sa medzi posledných, ale kvôli tým technickým nedostatkom ma nezobrali. Profesor Kališ mi poradil, aby som natočil niečo úplne klasické,

že experimentovať môžem potom, keď budem hotový, a aby som si doplnil technické znalosti. Tak som sa vlastne dostal na piatykrát na FAMU, kde som úspešne absolvoval hraným filmom *Oči plné snehu*, ktorý som robil s Ivanom Balad'om.

Pri Ivanovi Balad'ovi by som sa rád pristavil. Čo vás dvoch spojilo?

Ivan Balad'a bol súčasťou generácie 60. rokov, tej najslávnejšej éry československého filmu. Bol trošku opomínaný, hoci natočil taký slávny film *Archa bláznov*, podľa scenára Lubora Dohnala. To bol výnimočný film, od začiatku zakázaný, mohli ho premietnuť prvýkrát až po 89. roku. Ivan Balad'a, takisto ako Havetta, keď ho vyhadzovali z Koliby, si hľadal možnosť nejakej realizácie, tak robieval pre televíziu. Neviem na základe čoho si ma všimol, či si všimol moje práce a čo to bolo konkrétne, ale prvýkrát ma oslovil na tzv. televízny feature, to boli rekonštrukcie nejakých prípadov, boli to príbehy, filmy podľa skutočných udalostí – polodokument, polohraný film, bol to taký zvláštny útvar. Náš prvý film bol vlastne o bratoch Šťastných, hokejistoch, ktorí boli všetci reprezentanti, a toho najmladšieho, keď mali záverečný večer na vysokej škole, po tom, čo nechcel nejakým robotníkom dať cigaretu, tak opití zobrali nože a dopíchali ho. O tomto bol celý ten prvý film. Zvlášť na tom bolo, že sa tam človek stretol s tým, ako fungovala komunistická cenzúra a ako uvažovali komunisti. Jeho spolužiaci zastavovali autá, nikto nechcel zo Slovákov zastaviť, zastavil Talian. Zo Šťastného krv striekala, Slováci sa báli o svoju embéčku, že bude od krvi, Talian zastavil, zaviezli ho na Kramáre. Tam mali pripravenú nejakú operáciu s jeho krvnou skupinou, všetko nachystané, bola to zhoda okolností, zachránili mu život, a keď sme premietli ten film, tak komunistickí cenzori povedali, že tá príhoda s Talianom musí ísť von. My hovoríme: „Z akého dôvodu?“ „No lebo ako by sme vyzerali my Slováci, že Slovák nezastaví a Talian zastaví.“ My hovoríme: „No ale to je aj o tom, to je na tom to dôležité, že zachrániť život je dôležitejšie, ako nemať zakrvavené auto.“ Tak s takýmito vecami sme bojovali neustále, my sme boli z toho šokovaní, ale nakoniec, myslím, že to tam v tom filme zostalo, presne si nepamätám. Potom ma Ivan Balad'a oslovil na film *Zámocké záhrady*, to bol taký polohraný film o krásnych zámockých záhradách na Morave. Robili sme ešte jeden dokument o trutnovských katakombách a potom ma oslovil na film, ktorý napísal Juraj Bindzár, volal sa pôvodne *Barle pre štyroch*. To ale komunisti nemohli prežiť, lebo sa stále pýtali, že koho sú tie barle, či sú to barle Husákové a jeho spolku, ten film sa musel premenovať na *Oči plné snehu*. Bol to krásny príbeh, kde vlastne polovičku hlavných postáv hrali naozaj skutočne postihnuté deti na detskú mozgovú obrnu v ústave v Košumberku v Čechách. Ivan Balad'a bol skvelý, obsadzoval hercov menej známych, lebo ako divadelný režisér poznal týchto hercov, on vedel skvele obsadiť film, aj si vedel vybrať príbeh, a vlastne to bol film, ktorým som ja absolvoval na škole. Potom som robil s Ivanom Balad'om na takom veľkom projekte podľa Margity Figuli, ktorý sa volá *Biela voči oblohe*. Bol to historický film z obdobia prvej svetovej vojny, trojdielny. Bolo to veľmi ťažké nakrúcanie, tiež tam boli herci z celého Československa. Bolo to nesmierne komplikované, lebo tých hercov museli dovážať, oni mali úväzky v divadlách, takže ich museli napr. zobrať o tretej poobede z pl'acu a viesť do Plzne alebo do Košíc na divadelné predstavenia. Mal som tam taký zvláštny zážitok s asistentom kamery Ľubom Wagnerom, on chcel veľmi asistovať na tom filme, chcel sa niečo naučiť, ja som mal s ním už predtým jednu blbú skúsenosť, tak som váhal, ale on ma veľmi prosil, aby mohol so mnou robiť, tak som mu povedal, že keď bude disciplinovaný, tak v poriadku. On bol talentovaný, jeho prijali aj na FAMU, lenže on bol ako človek strašne nezodpovedný. Točili sme trebárs 60 km od hotelu, kde boli herci dovezení z celej republiky a on mi povie, že zabudol baterku... Musel sa pre ňu vrátiť, čím sme stratili dve hodiny, herci čakali. Raz som mu dal natočiť takú tabuľku, ktorá sa točila pre laboratóriá, aby vedeli nastaviť vyvolávací proces. Tak som mu povedal, postav si tú tabuľku, natoč nejakých 30 sekúnd. Prišli denné práce a na 120 m drahého materiálu bola len testovacia tabuľka. On zapol tú

kameru a niekde sa zakecal... No ale potom prišli horšie skúsenosti, on pil, obťažoval dievčatá zo štábu...Ja som mu povedal, aby sa zbalil a odišiel. Zavolať som si z Prahy asistenta, ktorého som poznal, ten v noci pricestoval, aby sme mohli pokračovať na druhý deň. Ľubora Wagnera mi ale vrátilo vedenie televízie s výčitkou, že čo som si to dovolil, poslať takú vzácnu profesiu ako asistent kamery domov. Tak ja som trval na tom, že ho nechcem a oni mi ho poslali späť. Keď sa vrátil, povedal som mu: „Ty budeš v hoteli sedieť a na pľaci ťa nechcem ani vedieť.“ Napriek môjmu zákazu sa dostal s rekvizitármi na pľac. Ich autobus parkoval na kopci nad drevenicou, ktorá bola hlavný hrací priestor. Gruska tam musel dostávať ploty, brány a všetko ostatné. Ľuboš Wagner tento autobus odbrzdil a vletel do tej prístavby. Zbúral celý ten plot, tú bránu, no proste čistá katastrofa. Ja som si myslel, že Gruska ho zabije, ale horšie bolo to, že päť minút predtým tade prešli deti z materskej škôlky s dvomi učiteľkami... my sme sa tak vyľakali. Až potom vedenie televízie pochopilo, že taký človek nemá čo robiť na pľaci, tak ho odvolali. Rok nato opitý šoféroval na autostráde, vrazil do odstaveného kamiónu, zabil sa aj so svojím kamarátom. Viete, ja si veľmi vážim ľudí, svojich spolupracovníkov, a snažím sa k nim pristupovať čo najlepšie, pretože človek je odkázaný na ich ochotu, aby spravili niekedy viac, ako je treba, ale niekedy človek musí pristúpiť aj k takémuto tvrdému riešeniu, lebo kameraman je zodpovedný za prácu celého štábu. Herci, tá obrovská snaha, rekvizitári, kostyméri a niekto vám proste pokazí snahu toľkých ľudí... Človek si musí vybrať svojich spolupracovníkov veľmi zodpovedne.

Dá sa povedať, že vo vašej filmografii dominujú predovšetkým dokumentárne filmy. Bola orientácia na dokumenty smer, ktorým ste boli rozhodnutý vydať sa už od počiatku?

Keď sa skončilo *Ráče vstúpiť*, Janko Fajnor potom hľadal nejakú cestu, nejaké riešenie, že čo ďalej, tak vymyslel cyklus dokumentárnych filmov. Fajnor bol výnimočne vzdelaný človek a mal výnimočný cit na témy. On robil filmy jednak aj o významných ľuďoch, výtvarníkoch, spisovateľoch, ale vedel nájsť aj strašne zvláštne osudy obyčajných ľudí. Keď si len namátkovo spomeniem z tých významných film o Nadi Hejnej, Vladimírovi Kompánkovi, Blahoslavovi Hečkovi, Bohumilovi Hrabalovi, ale boli tam aj ľudia, ktorí boli úplne obyčajní. Robili sme dokument, ktorý sa volá *Vykopem studňu do Austrálie*, o človeku, ktorý kopal studne, robili sme film o amatérskom jaskyniarovi pánovi Čunderlíkovi. Fajnorovi vždy vyčítali, že si vyberal nejaké čerešničky na torte. On hovorí: „Ale túto tému som si prečítal v malinkom článku vo Večerníku, veď ten Večerník si môžete kúpiť aj vy.“ Viete, závisť neschopných vždy komplikuje život schopných. Takže som s ním začal robiť dokumenty a dokument je skvelý, pretože pri dokumente veľa cestujete a spoznáte samozrejme strašne veľa zaujímavých ľudí, dokument mi bol blízky, ale takisto mi bola blízka aj hraná tvorba. Neskôr som robil s Dušanom Trančíkom film na Kolibe, *Pavilón šeliem*. To bola zvláštna situácia, pretože Dušan Trančík chcel pôvodne, aby som na tento film nastúpil ako druhý kameraman, ale s tým, aby som ustrážil kompozíciu, svetlo, dynamiku. Ja hovorím: „Dušan, ale druhý kameraman má v hierarchii kameramanského štábu svoje postavenie, a to, že švenkuje zábery, čo mu hlavný kameraman zasvieti a pripraví, povie mu, ako si to predstavuje.“ Argumentoval som tým, že ja sa nechcem dostávať do konfliktu s hlavným kameramanom, tieto veci musí strážiť hlavný kameraman. Ja som povedal, že tam druhého kameramana robiť nebudem, začal to robiť Vladimír Holloš, ale keď boli asi v tretine filmu, tak Holloša odvolali, myslím, že v tom hral úlohu aj ten Bekim Fehmiu, kosovský herec, ktorý bol známy z filmu *Nakupovači peria*. Nebol spokojný s tým, ako to snímal Holloš, tak zavolali mňa, že aby som to prišiel dokončiť. Ja som najprv nechcel, že nepôjdem do rozrobeného filmu, ale Dušan Trančík veľmi naliehal, nakoniec to presadil a prehovoril ma. Presadil to vo vedení kolibského štúdia. Na Kolibe sa v tej dobe mladí kameramani nemohli hneď len tak dostať k práci hlavného kameramana, museli dlho švenkovať, dlhé roky čakali,

kým môžu natočiť svoj prvý hraný film, a ja som bol úplne mladý a vôbec som nebol z kameramanského Olympu z Koliby. Nakoniec to Koliba povolila s tým, že dostanem supervízora, chceli vlastne dohliadať na moju prácu, pretože film stojí obrovské peniaze. Tak za supervízora bol pridelený Vladimír Ješina, s ktorým sa ale Dušan Trančík dohodol, že nám nebude do toho zasahovať, a ja si to veľmi vážim od Ješinu, ktorý mal už naozaj veľký kredit ako kameraman, že prijal túto podmienku, ktorú mu navrhol Dušan Trančík. Mňa potom uviedli v tom filme do titulkov ako druhého kameramana, ja som to vtedy neriešil, kolibskí kameramani tak na mňa trochu zazerali, že ja som si dovolil vystriedať kolibského kameramana, ale ja som bol naozaj do toho Dušanom Trančíkom dotlačený, naozaj som to nechcel. No ale tento rok vyšli dva články, minulý rok zomrel Vladimír Ješina a bol s ním taký rozhovor, ktorý dal ešte predtým, než zomrel, a tam je napísané: „Urobil som aj veľmi dobrý film *Pavilón šeliem* s Dušanom Trančíkom“. Tak ja som volal Dušanovi Trančíkovi a hovorím mu: „Vieš čo Dušan, ja nebudem sám seba hájiť, ty si režisér, ty vieš, ako to bolo, ty sa k tomu vyjadri, zavolaj do časopisu, nech spravia nejakú opravu a dajú tie veci na pravú mieru.“ Nedialo sa nič, potom vyšiel nedávno rozhovor s Vladimírom Hollošom, ktorý tiež povedal: „Natočil som s Dušanom Trančíkom *Pavilón šeliem*.“ Tak ja znova hovorím Dušanovi: „Nenapísal si to, nedal si to na pravú mieru, už ďalší kameraman sa k tomu hlási.“ Tak Dušan teraz pred dvoma týždňami napísal taký text, ktorý chce dať do Film.sk, kde to vlastne dá na pravú mieru, lebo ja to sám za seba robiť nebudem. Havetta ma naučil jednu vec, okrem iných, že kým povieš režisérovi áno, tak si najprv prečítaj scenár. A keď ťa ten scenár osloví, že ho prečítaš jedným dychom, ten film si zoberieš za svoj, potom choď do toho filmu, lebo len vtedy do toho dáš sto percent a viac. Ak ťa ten scenár nezaujme alebo tomu nebudeš rozumieť, tak nechod' do toho, lebo sa budeš len trápiť, budeš prichádzať do konfliktu s režisérom, nebudeš chápať veci. To ma naučil Havetta a ja som sa toho držal celý život. Tak vlastne prichádzalo k tomu, že som odmietol veľa vecí. Dušan Trančík ma oslovil na ďalší hraný film po *Pavilóne šeliem*, no ale mne sa ten scenár nepáčil. Je to ťažké, odmietnuť významného režiséra, keď vám dá tu dôveru, aby ste s ním robili, a vy poviete, že nie, to nie je ľahké. Musíte to zdôvodniť, že prečo nie. Každý je iný, Dušan sa aj urazil, ale potom po rokoch pochopil, že to naozaj nebol dobrý scenár, ani z toho nevznikol veľmi dobrý film. Každý režisér sa zachová inak, ja som odmietol aj môjmu kamarátovi Jurajovi Nvotovi dva filmy, lebo sa mi nepáčil scenár, pritom Jura mám rád, je to bytostne skvelý človek, rád s ním robím dokumenty, ale tie scenáre ma neoslovili, tak som mu povedal: „Jurko, nehnevaj sa, ja budem radšej robiť dokument, radšej pôjdem na nejakú expedíciu, čo ma bude baviť, ja tomu scenáru nerozumiem.“ Lebo to nemusí byť len v tom, že ten scenár je zlý, ale ja tomu nerozumiem, ja to nechápem natoľko, aby som bol z toho nadšený. Tak samozrejme, že pri niektorých režiséroch, keď im odmietnete hraný film, musíte samozrejme rátať s tým, že vás viackrát neoslovia. Je to taká daň. Teraz sa mi to naposledy stalo s Jozefom Paštékom, ktorý pred pár rokmi chcel režijne debutovať a poprosil ma, že by chcel mať za kamerou človeka, ktorého pozná, ktorému verí. Ja som mu povedal, aby mi najprv dal scenár. Dal mi scenár, ktorý sa volal *Mŕtvola musí zomrieť*, nejaká veselohra to bola. Ten scenár bol tak strašný, že som to nedočítal ani na desiaty krát. Najprv som si k tomu robil poznámky, potom som aj tie prestal robiť, lebo všetko bolo špatné. Povedal som mu teda, že určite nepôjdem ani za žiadne peniaze robiť kameru na tomto filme a poradil som mu, že keď ide debutovať, aby si zobral nejaký silný, skvelý príbeh, ktorý bude mať ťah, kde bude hrať málo hercov, lebo debutovať nie je ľahké. On ma neposlúchol, film sa nakrúcal s hroznými ťažkosťami, v strižni volali supervízorov, nevedeli si s tým poradiť. Film je totálny, ale totálny prepadák, jeden z najhorších slovenských filmov. Po rokoch sme sa o tom bavili s producentom Patrikom Paššom a ja som mu hovoril: „No tak ten film je naozaj hrozný.“ A on mi povedal: „Keby si ty stál za kamerou, ten film by vyzeral inak.“ A ja som mu odvetil: „Patrik, v tom sa absolútne mýliš.“ Kameraman nemôže zachrániť zlý scenár, to je absolútna hlúposť, kameraman to

môže vylepšiť, keď sa pustí do dobrého scenára, môže veľmi pomôcť, ale keď je zlý scenár, kameraman to nezachráni, to je veľký omyl Patrika Pašša. Dušan Dušek napísal krásny scenár na film *Zima na ruky*. Sedeli sme tu s ním aj s Jurajom Nvotom a bavili sa o tom, akým spôsobom to budeme natáčať. Je zvláštne, že na taký dobrý scenár sa nezohnali peniaze. A tak sa ten film nenatočil a možno, že sa už ani nenatočí. Vrátim sa k tomu, že veľa vecí odmietnete a veľa vecí sa nedá zrealizovať. Ja som si určil také tri základné veci, prečo sa nerealizovali dobré hrané filmy. Za komunizmu to bolo preto, že bola cenzúra a vládli hlupáci a za kapitalizmu, ak sa tento systém tak dá nazvať, sú to finančné prostriedky. A potom je tretí dôvod a tým je zhoda blbých okolností. Takže trebárs kvôli komunistom, ktorí chceli točiť budovateľské filmy na oslavu toho svojho zvrhnutého systému, sa nedali realizovať také filmy, ktoré im ponúkol Ivan Balada. To bol film, ktorý tiež napísal Lubor Dohnal, volalo sa to *Svadba s Bohom*, o posledných dňoch baletného tanečníka Nižinského vo švajčiarskej psychiatrickej liečebni. Bol to geniálny scenár. Neprišlo ani k realizácii ďalšieho Dohnalovho scenára *Pod zem, pod zem*, ktorý mal robiť Havetta. Zakrátko potom zomrel. My sme ten scenár chceli už po smrti Havettu obnoviť práve s Ivanom Baladom, ale Lubor Dohnal mal iný názor, a tvrdil, že by musel scenár prepísať do súčasnosti, pretože by už vlastne táto generácia nemusela celkom pochopiť tú dobu, v ktorej on napísal pôvodnú verziu. Takže to bol ďalší film, ktorý mohol byť proste skvelý, lebo tie scenáre boli úžasné. A takto sa veľa filmov nerealizovalo. To niežeby neboli možnosti, ale nejaké veci som odmietol. Nejaké veci sa nedali realizovať pre finančné prostriedky... Ďalší veľký film, ktorý sme nemohli s Ivanom Baladom realizovať, bol *Útek do Budína*, podľa Ivana Vančuru. My sme ten film mali pripravený do bodky, obhliadky, castingy, mala to robiť televízia v koprodukcii s krátkym filmom Praha. Po čase sme zistili, že producent z krátkeho filmu Kvítek čerpá z nášho filmu peniaze na splatenie svojich dlhov na iné filmy, ktoré mal rozrobené v Prahe. Celá príprava sa zastavila. Po revolúcii sme to znova obnovili, mala to byť koprodukcii česko-slovensko-maďarsko-rakúska, lebo všade tam sa ten film vlastne odohrával. Kvôli sporu medzi Maďarmi a Slovákmi ohľadom priehrady Gabčíkovo Maďari odstúpili od svojho vkladu do filmu, nezohnali sa ďalšie peniaze, zase sa to celé zastavilo. Potom Ivan Balada ochorel, už nevládal robiť takýto obrovský projekt, nakoniec to natočil Slavo Luther. Natočil to veľmi dobre, ale my sme mali trochu inú predstavu. Takže vlastne tá cesta k hraným filmom je komplikovanejšia. Ja som sa ale potom uspokojil nakrúcaním dokumentárnych filmov, to ma uspokojovalo.

Okrem Fajnora ste nakrútili filmy aj so Samom Ivaškom. Pripadá mi, že jeho autorský prístup sa od Fajnora výrazne odlišuje. Fajnorove snímky pôsobia dokumentaristicky triezvejšie, Ivaška kladie dôraz na štylizáciu, zložité kompozičné postupy, v jeho filmoch sú prítomné prudké jazdy kamery, rôzne filtre... Ako ste vnímali rozdiel medzi týmito tvorcami pri spolupráci s nimi?

Pozrite sa... S Fajnorom som robil 25 rokov. Za tie roky sme sa od seba nepohli. Nesmierne som si ho vážil a systém tej spolupráce bol úžasný, my sme spolu dlho rozmýšľali, či nás tá téma, ktorú priniesol, zaujme. Potom sme sa dlho bavili, akým spôsobom pristúpiť k nakrúcaniu. Bola to výnimočná spolupráca, ktorá skončila až tým, že mňa z televízie vyhodili a jeho prepustili. To nás rozdelilo, ja som odišiel pracovať do Čiech. Keď Janka Fajnora prepustili z televízie, veľmi sa ho to dotklo, z celého porevolučného vývoja bol sklamaný, neskôr sa k tomu pridal aj alkohol. Po mojom päťročnom pôsobení v Čechách sme chceli obnoviť spoluprácu. Pamätám si, že prišiel s námetom Egon Bondy. Pripravovali sme ten film a počas prípravy zomrel. My sme urobili trebárs filmy o Kompánkovi, o Blahoslavovi Hečkovi, o Hrabalovi, o významných ľuďoch... On robil dramaturga na filme o Brunovskom, ktorý nakrútil Milan Maryška z Prahy. Pozrite sa, Samo Ivaška, to je iný prípad. Ja som so Samom Ivaškom natočil len dva filmy a museli sme sa rozísť. Nefungovala tá spolupráca, na

prvom filme *Strmé slnko* ešte ako tak, ale z ďalšieho filmu som musel odísť, pretože sme si nerozumeli. On bol totižto presným opakom Evalda Schorma, s ktorým som natočil, bohužiaľ, len jeden film. Evald Schorm ma naučil ďalšiu skvelú vec. Keď som sa ho pýtal, čo je na filme najdôležitejšie, on mi povedal: „Richarde, najdôležitejší na filme je to, čo do toho filmu nedáš, čehož se dokážeš vzdáť.“ To je veľké ponaučenie. Samo Ivaška bol vlastne opačný typ, on mal veľa nápadov, naozaj veľa nápadov, ale chcel ich tam mať všetky a vznikali z toho potom taký guláš, aj výtvarný, aj obsahový. Počas nakrúcania druhého filmu so Samom Ivaškom som odišiel, pretože som nerozumel jeho postupom. Nechal som kameru na pláci a odišiel som. Viete, to sa v živote stane. Stalo sa mi to ešte s Vladom Balcom, ktorému som pritom točil ešte absolventský film, ktorým absolvoval na VŠMU, ale robili sme film o Petržalke a prestalo to fungovať, ja som tomu prestal rozumieť. Povedal som: „Vladko, nehnevaj sa, ja ďalej nemôžem v tomto filme pokračovať, boli sme dohodnutí na tejto koncepcii a tá koncepcia sa celá búra, ja v tom neviem ďalej pokračovať, musíš to dorobiť s niekým iným.“ Viete, stane sa aj to, ale s tými ľuďmi, aj keď sme tie filmy nedokončili, sa tie vzťahy nepokazili natoľko, že by sme spolu ďalej nevedeli komunikovať a ďalej sa priatelieť. Pretože to nemusí byť len ich chyba. To môže byť takisto moja chyba, že som to nepochopil, že som si k tomu nenašiel vzťah, že som si možno chcel presadiť svoje videnie a nedošlo k dohode. Takže Ivaška ma neposunul vlastne nikam, mňa posunuli takí režiséri, ako bol Schorm alebo Dušan Trančík, Ivan Balad'a, Ján Fajnor, Dušan Hanák, Martin Šulík, Juraj Nvota, z Prahy Martin Hanzlíček, s ktorými som veľa točil a veľa som sa od nich naučil.

Z vašej filmografie usudzujem, že sú vám blízke historické témy a profily rôznych umelcov...

To sa nedá tak povedať, že historické témy. Film *Oči plné snehu* nebol historický, *Pavilón šeliem* nebol historický, *Biela voči oblohe*, tak dobre, bolo to z obdobia 1. svetovej vojny. Nezáleží na tom, aká je to téma, záleží na tom, aký je ten scenár, to, či je doba historická, pre mňa nehrá žiadnu rolu.

A tie osobnosti, ako napríklad Milan Čorba, mali ste k nemu osobný vzťah, poznali ste sa s ním?

S Milan Čorbom sme sa poznali osobne, ale nikdy sme spolu nerobili. Nemal som šťastie robiť na filme, kde by on robil kostýmového výtvarníka, ale mimoriadne som si ho vážil, bol to naozaj veľmi talentovaný a veľmi pracovitý človek, ktorý absolútne ovládal svoju profesiu. Viete, keď sme o ňom robili s Martinom Šulíkom dokument a prišli sme do Národného divadla v Prahe, povedali sme, že ideme robiť film o Milanovi Čorbovi, oni nám otvorili celé Národné divadlo a povedali: „Pre Milana Čorbu spravíme všetko.“ Viete, tým ľuďom padali slzy, keď o ňom hovorili. Tak ho mali radi. Bohužiaľ, my sme spolu nikdy nerobili, ale bol to výnimočný človek.

Filmy ako *Nicholas Winton* či *Posledný portrét* sú plné tragických osudov, emocionálne ťaživých scén, ako pristupujete k nakrúcaniu takýchto tém?

Pozrite sa, kameraman samozrejme pri dokumente vidí a zažije pred kamerou veci, o ktorých sa mu niekedy ani nesnívalo. Ja som nikdy nevyhľadával nič, kde vládla nejaká surovosť, nemusím to ani vo filmoch. Čudujem sa, koľko násilia vidím vo filmoch z celého sveta. Tu sa čudujeme, že sa ľudia strieľajú, že sa deti strieľajú v škole, to násilie ja proste nemusím. Ale kameraman sa dostane do takých situácií, kedy sa pýta sám seba, či to je etické. My sme mali raz takú neuveriteľnú príhodu, keď sme s Dušanom Trančíkom robili film o Ľudovítovi Kronerovi. Robili sme v Považskej Bystrici, kde on pracoval vo fabrike na mopedy a v hoteli Manín sme s ním robili rozhovor, nakrúcali sme to vtedy na dve kamery, Juraj Galvánek a ja.

Bola tam taká dohoda, že Trančík s Fajnorom s ním budú robiť rozhovor a on im mal rozprávať príhodu, ako točil v Jakubiskovom filme a robil tam bengálske ohne. Tak sa dohovorili, že oni si tam budú dávať borovičky popri tom rozhovore a že raz sa miesto borovičky napije liehu a spraví nečakane ten bengálsky oheň. Lenže ako boli trochu zborovičkovaní a on sa pokúšal urobiť bengálsky oheň, vytiekol mu asi ten lieh na bradu a začal horieť, celá tvar mu horela v plameňoch. Tak sme za tou kamerou nevedeli, že čo máme v tej chvíli robiť, nevypli sme tie kamery, váhali sme, ale boli pri ňom dvaja, Trančík s Fajnorom, tak ho zahasili. To je ten moment, že či ísť zachraňovať, alebo točiť. Ale malo to krásnu pointu, lebo keď ho zobrali na toaletu a natreli mu tú spálenú tvár nejakým olejom, tak on miláčik povedal: „Ale keby ste to nemali dobre natočené, ja to môžem ešte raz zopakovať.“ Bola to neskutočná príhoda... Ale vy narádzate zrejme aj na to, že kedy vlastne točiť alebo netočiť. Tak samozrejme, ja som na tému holokaustu alebo ľudí, ktorí prežili holokaust, natočil ani neviem koľko filmov. Robili sme jednak pre Spielberga taký veľký celosvetový projekt Shoah, kde sme zachytávali po celom svete ľudí, ktorí prežili holokaust, potom sme robili s Dušanom Hudecom film *Svedok* o pánovi Breuerovi z Izraela, ktorý musel strážiť vlastných rodičov, ktorých potom popravili. Natočil som film s Olgou Struskovou *Terezínští hrobaři*, film o Yuri Dojčovi – *Posledný portrét* aj film o Nicholasovi Wintonovi. Moja stará mama z matkinej strany, teda moja babka, zachraňovala počas vojny židovskú rodinu asistenta lekárniky z lekárne u Červeného raka, volal sa pán Mamberg. Potom ich previezli niekde v noci, nikdy sa už neozvali, asi ich chytili a skončili v koncentračnom tábore. Ja som niekoľkokrát plakal za kamerou, ale nevypol som tú kameru, pretože by som vlastne znehodnotil alebo by som nezachytil tú výpoveď, ktorá, aj keď je hrozná, vypovedá o tom, čoho sú ľudia schopní. Vlastne by som nezachytil tú výpoveď a podľa mňa je hrozne dôležité tieto veci zachytiť, lebo, pozrite sa, máme fašistov v parlamente. Vyslovených fašistov. Čo vie mladá generácia o holokauste? O tom sa musí hovoriť a toto sa už nesmie nikdy zopakovať. My sme robili raz, neviem, či to bolo pri Dojčovi, v Osvienčime, a stretli sme tam rakúsky štáb, ktorý točil dokument. Tak sme sa zoznámili a pýtali sme sa, čo točia. Oni točili dokument o mladom 19-ročnom chlapcovi, ktorý vo Viedni dobodol 19-ročné dievča, židovku, svoju spolužiačku, len preto, že bola židovka. Zavreli ho do väzenia a táto rakúska režisérka o ňom točila film. Tak ho vybrali z tej basy a zobrali ho do Osvienčimu. On keď videl, čo sa tam dialo, keď videl tú hrôzu, tak im tam normálne skolaboval. Podľa mňa je dôležité to zachytávať, pretože to sú veci, ktoré sa nikdy nemali stať, a mladá generácia o tom musí vedieť. Viete, že fašisti sa dneska tvária v parlamente akože nie sú fašisti – všetci vieme, kto sú. Čo by robili takíto ľudia potom, keby sa dostali k moci? Potom by naozaj odkryli svoje karty, ale to už by bolo neskoro.

Škoda, že si to tak málo ľudí uvedomuje...

Práve preto je dôležité o tom hovoriť. Nieкто hovorí, že to je o samých židoch a toho holokaustu už je moc. Nikdy toho nebude moc, lebo to bolo hrozné. Vo filme o Yuri Dojčovi nám rozprával človek, ako mu ušliapali matku vo väzení. Chorú ju zobrali v plachte a zaživa ju ušliapali vo vlaku. Takže v tej chvíli kameru nevypínam, zachoval by som sa nemorálne, že som to odmietol zachytiť. Treba to uchovať.

Na filme o Nicholasovi Wintonovi ste spolupracovali s kameramanmi Antonínom Weiserom a Petrom Zubal'om. Ako prebieha práca s inými kameramanmi? Ako si delíte prácu?

Máte trochu nepresnú informáciu. Patrik Pašš ma oslovil, aby som natočil film o tomto výnimočnom človeku, ja som túto ponuku prijal, režisérom bol Matej Mináč, s Matejom Mináčom som predtým nikdy nerobil a už ani potom. Tak sme začali točiť film, kde živého

sprievodcu robil pán Schlesinger, jedno z tých zachránených Wintonových detí. Problém nastal pri nakrúcaní z toho dôvodu, že na filme pracovala ako fotografka pani Mináčová, matka režiséra Mateja Mináča. Ona začala postupne akoby presadzovať svoje nápady, že ako to máme točiť. My sme ju na to upozorňovali so Schlesingerom, že to nerobí dobre, lebo nemôžu byť dvaja režiséri na pláci, to musí viesť jej syn, on je režisér. Ona si začala presadzovať svoje nápady úplne agresívne. Fotografia je niečo iné ako film, to si ona musí uvedomiť, aj keď ju považujú za slávnú fotografku. Ona si to začala presadzovať spôsobom, že keď som odmietol jej nápad, tak začala kričať: „Matko, Matko, pod' sem! Ten kameraman to nechce natočiť podľa mňa!“ Išlo to tak ďaleko, že sme s pánom Schlesingerom zavolali Maťa Mináča a povedali sme mu, že ak sa toto zopakuje alebo to bude pokračovať, tak že my sa zbalíme a odídeme z plácu. Ona to nakoniec rešpektovala, prestala sa miešať. Boli sme asi v polovičke alebo dvoch tretinách filmu a mali sme ísť točiť niekde do Izraela alebo do Anglicka, ja už presne neviem. Prišiel za mnou Patrik Pašš a povedal mi, že pani Mináčová si neželá, aby som ďalej pokračoval v nakrúcaní tohto filmu. Patrik Pašš povedal, že aby som to ľudsky chápal, že by to nebolo dobré, keď dochádza k takýmto konfliktom. Keď som cítil, že sa ma nezastal režisér Maťo Mináč, ani producent, tak som povedal: „Nedá sa nič robiť, robte si to s kým chcete, mne to tiež nie je príjemné stále upozorňovať pani Mináčovú, aby sa nám nemiešala do nakrúcania, pôjdeme do zahraničia, tam sa to môže ešte vyostriť.“ To sa mi stalo jediný krát v živote, že ma týmto spôsobom odvolali z filmu kvôli konfliktu s pani Mináčovou. Takže nie som autorom celého filmu a s tými kameramanmi som nespolupracoval. Myslím si, že ten film vôbec netrpel, že som z neho odišiel, to by som si nedovolil povedať. Oni to dokončili, ten film dostal dokonca možno ako jediný slovenský film televízneho Oscara Emmy Awards v Amerike, ale myslím si, že ju získal hlavne za tú silnú tému. To bol mimoriadny človek ten Winton. Takže tak to bolo s Wintonom. Patrik Pašš ma potom sklamal aj pri filme *Last Folio* o Yuri Dojčovi, pretože režisérka Katya Krausová z Londýna, Slovenka, ktorá žije v dlhoročnej emigrácii v Anglicku, ma oslovila, že či by som s ňou nenatočil film o tomto fotografovi, ktorý patrí medzi sto najlepších fotografov sveta. Ja som povedal, že samozrejme, že to rád urobím, premietol som jej nejaké veci, aby nekupovala mačku vo vreci. Tie veci sa jej páčili, išli sme teda robiť tento film a ona ma žiadala, či neviem o nejakej produkcii na Slovensku, ktorá by sa tu tohto ujala koprodukčne, aby oni nemuseli z Anglicka vozit' techniku, ľudí atď. Vtedy naša spolupráca s Patrikom bola ešte celkom dobrá, tak ja som navrhol, aby bol Trigon Patrika Pašša koproducent. Pani Krausová získala ešte nejakú finančnú podporu z Ministerstva kultúry, neviem koľko to bolo peňazí, nejakých 20 000 euro, a zrazu, keď sme tie peniaze potrebovali, tak neboli. Spýtali sme sa, kde sú financie, a Patrik Pašš povedal, že to už je dávno vyfakturované na Ministerstve kultúry, že to už sme dávno minuli. Pani Krausová si to išla skontrolovať na Ministerstvo kultúry, zistila, že na faktúrach, ktoré poslala, jej Patrik Pašš sfalšoval jej podpis, čo je nesmierna drzosť. Vyúčtoval tam nejaké veci, skrátka peniaze neboli. Yuri Dojč zohnal od svojho donora peniaze, aby sa ten film vôbec mohol dokončiť. Takže oni sa v podstate rozišli v zlom. Ja som jej poradil, aby sa nesúdila, lebo viete, aký je toto štát, ktorý s právnym štátom nemá zatiaľ nič spoločné. Možno raz bude mať. Pointa toho celého bola taká, že aj keď sa rozišli v zlom, predsa sa len dohodli na tom, že tento film bude Patrik Pašš distribuovať v Čechách a na Slovensku a pani Krausová v ostatnom svete. Film tak obišiel celý svet, ja som sa Patrika Pašša pýtal, že na aké festivaly ten film pôjde, on mi povedal, že nemá PR a nemá na to čas, že aby som mu vytipoval všetky festivaly, na ktoré by sa hodil v Čechách a na Slovensku. Ja som to urobil, vytipoval som mu festivaly, zistil, na akých nosičoch to treba odovzdať a do kedy. Film sa dá dať na festival len do dvoch rokov od výroby, tak prvý rok ho nedal ani na jeden festival a druhý rok takisto ani na jeden. Takže ten film sa odpremietal len v televízii, mal takú malú premiéru, keď tu zhodou okolností bol Yuri Dojč. Patrik Pašš namiesto toho, aby svoje chovanie nejakým spôsobom napravil tým, že bude posúvať ten film

d'alej, aby ho mohli ľudia vidieť, hodnotiť, on ten film normálne zašliapal do zeme. Viete, ja som sa hanbil pred tou Krausovou, veď ona je predsa z Londýna, má iné skúsenosti, takéto ešte nemala. S takýmto prístupom na Slovensku som sa stretol ešte niekoľkokrát. Dostala som ponuku od producenta Mareka Rosenbauma z Izraela natočiť film o Leopoldovi Laholovi, čo bol významný slovenský tvorca židovského pôvodu. On emigroval po vojne, keď videl, ako sa tu so židmi zase začína narábať, a tam založil izraelskú hranú kinematografiu. Potom robil filmy po Európe, a keď prišiel 68. rok, a celé to uvoľnenie, tak mu Albert Marenčin, ktorý dal príležitosť v tej dobe aj tvorcom ako Havetta, Hanák, Uher, dal príležitosť, že si môže natočiť film, aký chce, čo ho osloví. Tak Leopold Lahola natočil na Kolibe film, ktorý sa volá *Sladký čas Kalimagdory*. Keď dokončovali tento film, robili už postprodukčné práce, Leopold Lahola išiel s Klotildou Kováčovou do bufetu, tam dostal infarkt a zomrel na mieste. Do filmu sme robili rozhovory aj s Albertom Marenčinom, ako prišlo k tej spolupráci s Leopoldom Laholom, a oslovili sme aj Klotildu Kováčovú, aby nám prerozprávala ten okamih, kedy Leopold Lahola zomrel v bufete vedľa štúdií. Riaditeľom Koliby bol vtedy Ondruš, bývalý kameraman, Mečiarov človek. Izraelský štáb ho požiadal, či by sme mohli túto sekvenciu do filmu natočiť, a dostali sme povolenie. Prišli sme na vrátnicu v určený deň, ale vrátnik nám povedal, že pán riaditeľ Ondruš chce menný zoznam ľudí, ktorí vstúpia ako štáb na Kolibu. Našiel tam aj moje meno, to mu zrejme vadilo, pretože mňa vyhodili z televízie kvôli tomu, že som natočil s Jozefom Klimom film *Na vlastní oči* o tom, ako SISka s Lexom a Mečiarom zbabrali únos prezidentovho syna. Keď Ondruš zistil, že je tam aj moje meno, odkázal na vrátnicu, že sa môžeme zbalit' a na Kolibu nesmieme vstúpiť a vôbec tam nič nesmieme natočiť. Ja som sa tak strašne hanbil, povedal som tej izraelskej režisérke: „Dália, natočme tu pred vrátnicou výpoveď o tom, že riaditeľ Ondruš nám zakázal natočiť túto sekvenciu do filmu o Leopoldovi Laholovi.“ A ona mi vtedy povedala jednu vetu, ktorú som si do smrti zapamätal: „Vieš, Richard, takéto správanie k vlastnému človeku by izraelský divák nepochopil.“ To je, bohužiaľ, Slovensko. Tu si ľudia, ktorí boli naozaj významní, proste nevieme uctiť, vážiť, hovoriť o nich. Pozrime sa vedľa do Čiech, Česi si mapujú svoje osobnosti, svoje rieky, stromy, architektúru, tu na Slovensku ľudia, ktorí o tom rozhodujú, majú taký pocit, že kultúra keď je – dobre, keď nie je – tiež dobre. Taká laxnosť, ale to sa potom odráža aj na celej spoločnosti. Ale to nebol koniec tohto príbehu, lebo film sme nakoniec dotočili, rozhovor s Klotildou Kováčovou sme urobili v slamenej búde pod Kolibou, a keď bol film hotový, tak Marek Rosenbaum mi zavolať a povedal: „Však skús sa spýtať v televízii, či by televízia nekúpila film a neodvysielala ho, veď to je váš človek, to je Slováč, ktorý sa narodil na Slovensku.“ Poslal mi svoje vizitky, poslal mi kazetu s filmom, ja som išiel do televízie, vtedy tam na pozícii, ktorá o tom rozhodovala, bola moja kamarátka Marína Juričková. Hovorím jej: „Marína, natočili sme film pre izraelskú televíziu o Leopoldovi Laholovi, bolo by dobre, keby ho televízia odvysielala. Ona hovorí: „Leopold Lahola, to je moja srdcová záležitosť.“ Okamžite som jej odovzdal kazetu, kontakt na produkciu do Tel Avivu... Ani mu nezavolať, ani sa nepokúsili s ním skontaktovať, že ako a za akých podmienok, lebo ten film bolo treba otitulkovať, bol v hebrejčine s anglickými titulkami. Takýto pokus som spravil pri ďalších riaditeľoch ešte dvakrát, s rovnakým výsledkom. Kazetu mi nikdy nevrátili, film si nechali, ani sa mu neozvali. Teraz som spravil tretí pokus, programového riaditeľa Tona Šulíka som poprosil, aby sa tento film mohol odvysielat' v televízii, tak oni na tom teraz robia. Z tej VHS kazety som potom urobil kópiu, jednu som dal do Filmového ústavu, jednu som dal do školy. Tak sa chovajú Slováci k vlastnej kultúre. Viete, kašlat' na tie ekonomické veci za komunizmu, tie sa dajú po čase napraviť. Ale tu bola napáchaná škoda na ľudských hlavách, v rozmýšľaní, a to tu máme doteraz. Po revolúcii sa objavil chrapúň Mečiar, zakladateľ štátu, ale na akom princípe ho založil, na tom zlodejstve? Ešte neskončil a už sa tam nahrabal ďalší, Fico. On, čo chcel ísť do stredu Európy. Teraz vidíme, aký to bol štát, že tu ich ľudia rozkrádajú všetko, čo sa dá rozkradnúť. A teraz povie,

že sú to politickí väzni. Mám veľkú obavu, ako toto celé skončí. Ja sa snáď ani nedožijem právneho štátu. To je v ľudských hlavách, ide to od komunizmu cez mečiarizmus cez ficizmus, teraz príde ďalší, Pellegrini, a bude to pokračovať. Pretože tu rozhodujú peniaze a tá absolútna nenásytnosť ľudí, ktorým nestačí žiť normálne. Oni chcú mať desať spální, pätnásť áut, vily v Dubaji. O dôchodkoch ani nechcem hovoriť, pozrime sa na školstvo, zdravotníctvo, to je v ľuďoch. Takto sa to tu vedie od komunizmu. Ja viem, že od tej zmeny v 89-tom sme očakávali veľa, pamätám si, ako sme zakladali VPN, pamätám si, že vtedy Fedor Gál, keď sa riešilo, čo s tými ľuďmi, ktorí zdevastovali štát, tak on navrhol, že v Španielsku, keď padol Franco, to spravili úplne jednoducho. Všetci tí, ktorí podporovali Francov fašistický režim, nesmeli už v živote vstúpiť do žiadnej verejnej funkcie. Tu mala Nežná revolúcia heslo, že nebudeme takí ako oni, ale ani toto riešenie, ktoré navrhoval Fedor Gál, sa nedalo uskutočniť. Viete, Slovensko je malé nielen geograficky, tu každý každého pozná a každý každého bude zachraňovať. Pozrime sa, čo robí teraz ten chrapúň Kollár v parlamente. Je ochotný hlasovať s hocikým, len aby svojho človeka vyťahol z basy, z jeho prúserov, z jeho korupčného chovania. Mám veľkú obavu, ako to dopadne.

Ja tiež, toľké nádeje sa vkladali do súčasnej vlády...

Politika je vec aj diplomacie, aj spôsobov vyjadrovania sa, politika je schopnosť kompromisov, ale nemôžete sa chovať tak, ako sa chová Matovič. S takým človekom sa nedá vyjednávať, ale tá spoločnosť bohužiaľ za 12-ročnej vlády Fica, Smeru a jeho ľudí nevygenerovala nejakú osobnosť, ktorá by naozaj založila nejakú stranu, ktorá by mala čistých ľudí, aby vedela presadiť vznik právneho štátu. Kiska sa, bohužiaľ, nespojil s inými stranami, ktoré sa zdali, že by to mohli zmeniť. Nespojili sa, celé sa to rozbilo a táto vláda si ide vzájomne po krku. Opozícia v parlamente im to vyčíta, oni zato rozhádaní neboli, ale držali spolu a kradli. Takže neviem, ako to dopadne, snáď to nejakou prežijeme. Nevyzerá to dobre...

Režirovali ste filmy ako *Story*, *Expo Lisabon*,... Ako hodnotíte režisérsku skúsenosť? Chystáte sa ešte niekedy zasadnúť na režisérsku stoličku?

Viete, ja som nikdy nemal režisérske ambície, bol som spokojný s mojou profesiou a k réžii som sa dostal v postate lebo nebolo iné riešenie. Ako prvý samostatný film som natočil *Labyrint sveta* v Kodani s Divadlom na provázku, s ktorým som potom spolupracoval 25 rokov. Peter Scherhauser sa to pokúšal nejakou vybaviť a podporil ma v tom a nejakým zázračným spôsobom vybojoval, že som to mohol ísť robiť, pretože ja som mal zakázané cestovať, mal som emigrovanú sestru, kamarátil som sa s ľuďmi, čo podpísali Chartu: Karel Slach, Janko Sedal... Mal som kontakty s českým undergroundom, takže ja som mal zakázané vycestovať. Peter Scherhauser prisľúbil, že to vybaví a podporoval ma v tom aj šéfredaktor Janko Slovák. Pred tou cestou ma zavolali na ŠtB, tam ma vypočúvali, ponúkali mi spoluprácu. Predtým, než som išiel na ŠtB, som sa poradil s mojím dobrým kamarátom Gustom Dobrovodským, ktorý mal s nimi skúsenosť. Hovorím: „Čo tam mám robiť?“ A on odvetil: „Ráno sa trochu opi a nič zásadné nepovedz.“ Tak som tam prišiel, boli takí žoviálni a hovorili mi, že aký som vtipný a talentovaný človek. Ja hovorím: „Ako to vy viete, že ja som vtipný?“ A on hovorí: „No tu v tej žiadosti o vízum do Dánska bola taká kolónka, že či ste členom nejakej spoločenskej organizácie...“ Ja som napísal, že som členom organizácie na ochranu nosorožcov, do ktorej som vstúpil v Afrike, keď sme točili o divých zvieratách a videl som, ako tam likvidujú tých nosorožcov. Zaplatil som 500 dolárov a stal som sa členom svetovej organizácie na ochranu nosorožcov. Vedel som, že ich s tým naseriem, ale predsa som to tam napísal, lebo som si chcel z nich spraviť prdel. Oni mi ponúkli spoluprácu, že by potrebovali zistiť niečo o nejakom človeku, emigrantovi, ktorý učí v Dánsku na škole.

Povedali mi, že tá spolupráca musí byť veľmi diskrétna a ja som im povedal: „Viete, tak za prvé, ja som opilec. Cestovať nikam nemôžem, robiť filmy, aké chcem, nemôžem. Ja keď sa opijem v krčme, okamžite to vykecám, a viete čo, doteraz som nebol v Dánsku a nemusím byť ani odteraz, to môj život nijako neovplyvní.“ Oni ma síce pustili, nakoniec mi dali to vízum, ale keď sme prechádzali s Divadlom na provázku hranice, tak ako jediného ma vybrali z vlaku, vysypali mi tam môj lodný vak, našli tam telefónny zoznam, po jednom listovali a po jednom mene sa pýtali, kto je kto. Provázek sa už so mnou lúčil, že už nikdy nenastúpim do toho vlaku, nakoniec ma ale pustili. Keď som išiel do Dánska, nedali mi ani zvukára, dali mi Nagru, musel som si sám robiť obraz, zvuk, dali mi len šesť krabičiek materiálu. Povedal som si ale, že idem. Jeden deň som si natočil zvuk, druhý deň som si ho vymazal. Našťastie sme tam ale boli šesť týždňov, tak sa to nakoniec podarilo, a keď som sa vrátil s natočeným materiálom, tak som poprosil Janka Fajnora aj Katku Palatínusovú, aby mi to pomohli zostrihať, ja som nemal na to sám odvalu. Janko Fajnor je tam podpísaný ako režisér, ale ja som rád, že sa toho ujal, lebo on to postrihal tak, že z toho vznikla akoby féria, ten film bol nadčasový, nebolo to úplne o konkrétnych veciach, ale bola tam atmosféra. Peter Oslzlý, dramaturg Provázku a potom Havlov poradca, povedal, že to bol dovtedy najlepší projekt, ktorý bol o divadle natočený. Potom tá spolupráca pokračovala. S Kvetom Hečkom som ešte natočil *Putovanie do Delf; Európa, Európa*. Potom Kveťo Hečko odišiel na Nový Zéland a ja som pokračoval s Provázkom, ale to som si už robil réžiu sám, to bolo to *Gnothi Seauton*, čo sme hrali v bývalej Juhoslávii počas vojny, a ďalší film som s nimi natočil na Medzinárodnom festivale Grahamstowne v Juhoafrickej republike. Tam mal ísť aj Peter Scherhauser, ale noc pred odletom zomrel. Ten film som potom venoval jemu. Bol to naozaj významný človek. Teraz sme natočili s Jurajom Nvotom celovečerný dokument o Petrovi Scherhauserovi, ktorý sa volá *Múdry blázon*. Divadlo na provázku, to bolo niečo, to bol genius loci. Stretávalo sa tam celé Československo, lebo sa tam hrávali veci tak úžasné, až som strašne rád, že som mohol s nimi toľké roky spolupracovať. No a ten *Grahamstowne*, to bol vlastne posledný film, čo som si sám režíroval, nemám tu ambíciu ani teraz, ale nehovorí sa, že už nikdy, to všetko ukáže čas. Potom som si robil aj iné filmy, všetko z prostredia balónového lietania. Mojm jediným koníčkom, okrem mojej roboty, bolo lietať na teplovzdušných balónoch, chcel som byť ako chlapec pilotom, ale rodičia mi to nedovolili. Keď ma teda oslovili na prvý film z Košíc, že idú prelietať v zime Mont Blanc, ešte ani nedopovedali svoju ponuku, už som povedal, že áno. Tak sme tam natočili film *Vnuci Antoina de Saint-Exupéryho*, to som si režíroval, potom som si režíroval ďalší film – *Expo v Lisabone*, kde sme tiež boli lietať na balónoch. Potom som s nimi natočil film *Zem, kde zabili Magalhaesa* na fieste na Filipínach, kde sme lietali nad sopkou Pinatubo. Potom sme natočili film *Letí, letí všetno to peří* na najväčšej balónovej fieste v Albuquerque v Novom Mexiku v Spojených štátoch, kde ráno vzlieta tisíc balónov. Takže to sú filmy, ktoré som si ja režíroval, ale to bola z núdze cnosť, ja nemám režisérске ambície.

Máte naplánové nejaké projekty, ak áno, aké?

Viete čo, tak naplánové sú. Rád by som dokončil film o Jozefovi Jankovičovi, jednom z najvýznamnejších sochárov u nás. Ja som Jozefovu tvorbu mapoval súkromne, prenajal som si kameru a roky som zbieral materiály, všetko, čo robil, výstavy, vernisáže atď. Podali sme si žiadosť na grant na Audiovizuálny fond, ale vtedy nám Audiovizuálny fond nedal peniaze a potom Jankovič zomrel. Zase to dlho stálo a teraz sa toho chce ujať Ivan Ostrochovský, aby sa zúročil materiál, čo som jedenásť rokov o Jankovičovi zberal, aby sme predsa o ňom natočili film, lebo on si to naozaj, naozaj zaslúži. To je jedna vec, ktorú by som teda chcel dokončiť. Keď som bol na prvej ceste na Novom Zélande, objavil som takého maliara, ktorý sa volal Bohuslav Gottfried Lindauer. Videl som výstavu v Oaklande, obrazy starých maorských náčelníkov. Boli to tak dokonalé portréty, ako fotografie. Osud toho Lindauera bol

strašne zvláštny, on chcel opustiť Československo, nechcel ísť do prvej svetovej vojny, tak s bratom chceli emigrovať. Rozhodli sa, že pôjdu až na Nový Zéland, aby ich nenašli. Ale jeho brat, keď videl, na akej lodičke pôjdu šesť týždňov cez oceán, povedal, že sa radšej vráti domov. Lindauer vtedy študoval aj fotografiu a u Kupelweisera vo Viedni študoval výtvarné umenie. On na Nový Zéland prišiel a stal sa z neho najvýznamnejší maliar krajiny. Jeho brat medzitým žil v Plzni, narodilo sa mu deväť detí a deväť detí mu zomrelo. Stal sa z neho alkoholik a jeho brat, ten výtvarník, mu posielal umelecké artefakty z Nového Zélandu, no on to prepíjal v hospode. Ale keď zomrel, ten hospodský mal v sebe toľko kultúry, že nerozpredal tie veci, všetky ich odovzdal do Náprstkovho múzea. Takže tento som ponúkol po návrate zo Zélandu Českej televízii a Slovenskej televízii. Česká televízia povedala, že prispeje, na Slovensku mi povedali, že Lindauer je Čech a že oni s tým nič nemajú. Ja hovorím: „Ale on sa narodil v Rakúsko-Uhorsku, to bola naša spoločná vlasť, to bol náš rodák.“ No proste nedali. V Rakúsku sme oslovili televízny kanál ARTE, oni nám zase odpísali, že robia filmy len o živých výtvarníkoch, nie o mŕtvych. Pred pár rokmi bola Plzeň mestom kultúry, priniesli tam výstavu Bohuslava Gottfrieda Lindauera, ktorá bola v Berlíne. Vtedy, keď som to ja ponúkal prvýkrát, v Česku skoro nikto ani nevedel, kto to je Lindauer. Ale teraz to pochopili, po tej výstave, čo to bol za človeka, tak som poprosil Laca Kaboša, či by to nezrežiroval, lebo ide o dosť komplikovaný projekt. On sa ku mne pridal a spoločne sme to odovzdali v pražskej televízii kanálu ARTE, oni tento námet prijali. Laco Kaboš má veľa práce, tak neviem, či k tomu vlastne príde alebo nie. S Jurajom Nvotom máme robiť film na tému ekológie a s Martinom Hanzlíčkom chystáme film o skvelom slovenskom výtvarníkovi Mariánovi Čunderlíkovi, ktorého komunisti samozrejme vyhodili zo zväzu, on potom odišiel na Liptov, tam si postavil dom, žil z prenájmu a maľoval, stále ho však prenasledovali eštebáci, až ho raz našli obeseného vo vlastnom dome, a tá vražda sa nikdy nevyšetrila. Jeho dcéra ma oslovila, že o otcovi nebolo nič natočené, tak to chystáme s Martinom Hanzlíčkom. Takže nejaké plány sú, ale ja som mal teraz 70 rokov, nechcel by som skončiť tak, aby sa o mne hovorilo, že no Krivda, to bol celkom slušný kameraman, ale to, čo točí teraz, už nie je ono. Vďaka Bohu kamera je aj drina, fyzická. My sme sa na expedíciách strašne narobili, ale ja som to miloval. Nechcel by som teda skončiť tak, že sa tu budem do poslednej chvíle niekde pechoriť. Jednoducho už ani nechcem veľa točiť, chcem robiť veci, ktoré v sebe nesú nejakú kultúru, nejaký morálny odkaz, pretože, pozrite sa, myslím si, že tu sú veľmi šikovní kameramani, mladá generácia. Ja im hrozne fandím. Niekedy to bolo tak, že nás nechceli pustiť na Kolibu alebo nás nechceli pustiť do televíznych štúdií starší kameramani. Ale nie všetci. Boli aj takí, čo nás podporovali: Viktor Svoboda, Vinco Rosinec, z Krátkeho filmu Juraj Galvánec, ktorý mi nesmierne pomohol. Mladí kameramani sú dneska fakt šikovní, robia skvelé veci, tú profesiu ovládajú úžasne. Ja im proste fandím, aby mali dosť aj tej odvahy, a hlavne aj morálky v sebe, aby robili projekty, čo povznesú kultúru. Lebo pozerat' sa na veci ako *Milujem Slovensko...* Viete, všetci sa smejú, ale nikto nevie čomu. Keď sa pozerám teraz na niektoré veci v televízii, ako napríklad *Pumpa*, no nechápem, že do koľkých vecí sa investujú peniaze a koľko vecí podstatných, hlavne dokumentov, nie je natočených. Lebo dokument sa premietne a za roky bude mať, ak je dobrý, svoju hodnotu. Filmy, ktoré som robil s Hledíkom, so Šulíkom, s Nvotom, s Hanzlíčkom, s Fajnorom, to bude mať aj za roky tú výpovednú hodnotu, ale o kultúre. Vychovať ľudí k tomu, aby boli kultúrni, to trvá celé generácie. To mi dáva zmysel. Preto som nerobil ani reklamy, ani seriály. Na nejaké ma oslovili, nie že by som to podceňoval, ale ja som s tými ľuďmi nejako nevedel komunikovať. Niektorí to vedia, ja som to nevedel, prišiel som domov tak nešťastný, keď som točil reklamy. Moja žena sa ma pýtala, čo mi je. Hovorím: „Neviem s nimi proste komunikovať.“ Tak som to nerobil. Bol som vďačný, keď ma vyhodili, v Čechách mi ponúkli prácu. Mal som dve malé deti a oni ma proste na mieste vyšupovali, v Čechách som mohol robiť tak, ako to bolo vždy, že keď nemohli Česi

v Čechách, robili na Slovensku a keď nemohli Slováci na Slovensku, robili v Čechách. Oni ma zachránili na osem rokov, vtedy som nesmel do Slovenskej televízie ani vstúpiť. Tak sa ten štát vyvíja, tá doba, tí politici, ja som tak sklamaný z politikov, ťažko predvídať, čo sa u nás udeje.

Vládne taká dezilúzia...

Je to dezilúzia, národ je rozdelený, Fico ho zámerne rozdeľuje, fašisti ho zámerne rozdeľujú. Ale to je od začiatku dejín ľudstva, rozdeľ a panuj. Viete, televízia nebude nikdy nezávislá, pokiaľ bude závislá od peňazí, ktoré im dá vláda, ale tá vláda, tí politici im chcú dať tie peniaze za to, aby im slúžila. Veď sa pozrime, čo sa deje dneska. Rezník je známy rusofil, Kollárov človek, veď to bolo neskutočné, že ho vôbec zvolili. Chuguryan, riaditeľ spravodajstva, ten nevedel niekedy spraviť reportáž. Tak sa dneska pozerám na televízne noviny a Fico, ktorý šíri hoaxy, tam má každý deň priestor, niet záberu z parlamentu, aby tam nedali tohto chrapúňa. Včera som pozeral odvolávanie ministra vnútra, Ficovi dali päť minút, predsedovi vlády jednu vetu. A to je takto stále dookola. Veď my vieme, kto je Rezník, ale Kollár ho tam chcel, lebo mu vyhovuje.

Ďakujem vám za váš čas.