

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



DUŠAN TRANČÍK

(26. 11. 1946, Bratislava) Slovenský filmový režisér hraného aj dokumentárneho filmu. Po praxi vo filmových ateliéroch na Kolibe aj v Slovenskej televízii absolvoval štúdium na pražskej FAMU. Jeho kariéra v dokumentárnom filme začala v rokoch 1968/1969 filmami *Fotografovanie obyvateľov domu a Šibenica*. Celovečerne debutoval hraným filmom *Koncert pre pozostalých* v roku 1976. Po tejto snímke nakrútil viacero hraných filmoch s jasným spoločensko-kritickým, nonkonformným podtónom demaskujúcim problémy a realie života v socializme, v období po normalizácii. Patria medzi ne snímky *Vítaz* (1978), *Fénix* (1981), *Pavilón šeliem* (1982), *Iná láska* (1985) či *Štvrtý rozmer* (1983). Počas svojej kariéry spolupracoval s viacerými významnými scenáristami a dramaturgmi. Trančíkove snímky sa vyznačujú fragmentárnosťou a snahou o realizmus, ktorý sa neskôr odrazil aj v jeho koprodukčnej rozprávkovej tvorbe, vo filmoch *Sedem jednou ranou* a *Mikola a Mikolko* (oba 1988). Do žánrovej hranej tvorby sa zapojil kriminálnym filmom *Vikend za milión* (1987). Po revolúcii dokončil snímku *Keď hviezdy boli červené* (1990) a viaceré dokumentárne filmy, z ktorých najviac zarezonovali *Tisovy stíny* (1998) a *Hodina dejepisu* (2013). V súčasnosti pôsobí aj ako pedagóg na FTF VŠMU, v Ateliéri hranej réžie.

ŠKOLSKÝ ROK: 2018/2019

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Michael Papcun

STRIH: Kateřina Hroníková

KAMERA: Marcel Smieško, Liza Nedayvoda

ZVUK: Maroš Olah

PRODUKCIA: Júlia Obdržalová

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Zuzana Mojžišová, Eva Filová, Jozef Hardoš

Začínali ste vo filmových ateliéroch ako technik, neskôr ste študovali na FAMU strih a réžiu. V čom vám pomohla prax v ateliéroch pri štúdiu?

Trošku to upresním. Nebol som osvetľovač, bol som chlapec pre všetko, čo v praxi znamená: „Hej, poď sem, daj to kladivo, vynes tam tie lampy, vylez tam, prines tamto.“ Prax mi nedala prakticky nič. Spoznal som, čo sú troleje, haj-lampy, v roku 1963 sa svietilo inými svetlami a museli sme všetko nastavovať, poznal som prácu, keď bolo treba liezť na rebrík a na tej haj-lampe sa museli upravovať nastavenia. Potom som šiel študovať filmovú réžiu. To som vždy chcel. Predtým som bol na prijímačkách na divadelnú réžiu, kde som sa stretol s Párnickým a Vajdičkom, vždy žartujeme, ako Párnický ovládal Ibsena... Mal som 16 a pol roka, Párnický mal 17 alebo 18 rokov. Boli to starší chlapani a mne povedali, aby som sa prihlásil o rok. Tak som išiel do výroby na prax. Pracoval som 4 mesiace na Kolibe, ďalšie mesiace ako runner v Slovenskej televízii, tam som tiež poznal, ako sa vyrábajú inscenácie, ale v zásade moja cesta smerovala na FAMU. Na otázku, čo mi dala prax, neviem celkom svedomite odpovedať, lebo som bol poskok, ako v TV, tak na Kolibe, ale poznal som prax, ako sa film vyrába, čo mi je dnes k ničomu, lebo tak sa dnes už nepracuje.

Vašimi prvými filmami boli hlavne strihové dokumenty, dokument *Fotografovania obyvateľov domu* a po ňom ste s Vladom Kubenkom nakrútili film *Tryzna*. Zaujímalo by ma, aké to bolo, konfrontovať sa s veľkým alebo väčším filmovým svetom v Mannheime? Aké boli okolnosti práce na *Tryzne*, keďže ide o veľmi dôležitý film o duchu doby?

Fotografovanie obyvateľov domu som nakrútil ako študent 3. ročníka, a zároveň to bol môj absolventský film na filmovej fakulte, kde som študoval vtedy pod katedrou réžie strih. Nemyslím, že ten film je strihovo založený. Je zaujímavý po inej výpovednej stránke. Domnievam sa tiež, že sociálny aspekt filmu nezanikol, lebo je tam jasne ukázané, jasne predvádzané, čo je to ideológia a čo je to bieda, chudoba. Bol to film, ktorý išiel do trezoru, hoci vzbudil na viacerých domácich premietaniach sarkastický smiech a dosť dobré reakcie, čo ma tešilo. *Tryzna* je o niečom inom. Je to film, čo som nakrútil s naprostým nasadením, pretože filmová fakulta bola asi 500 krokov od filozofickej fakulty na Námestí Krasnoarmějců, dnes nesie smutný názov Námestie J. Palacha. Ako študenti filmovej fakulty sme stávkovali a protestovali proti tomu, čo sa dialo, čo malo neblahé následky. Boli sme onačení za protištátne živly. Na tú školu (FAMU – pozn. M. P.) chodili ľudia ako Zdeněk Fierlinger – minister zahraničných vecí a tiež agent Moskvy (Fierlinger pôsobil v tom čas v inej politickej funkcii – pozn. Z. M.), aby nás kontroloval. Prišiel medzi nás aj vtedy ešte takmer úplne neznámy Karel Kryl s gitarou, zahrál nám, zaspieval, prišiel nás posilniť. Keď som videl, čo sa stalo s Palachom a následky udalosti, tak som odišiel za svojím kamarátom Petrom Mihálikom a ako dramaturgovi som mu predostrel, že je treba okamžite robiť taký film. Stalo sa, že sa ku mne pridal aj Kubenko, ktorý postupne všetky tie mestá filmoval. Ja som sa vrátil do Prahy, Mihálik bol v Brne a Kubenko v Bratislave. Ten film si cením najmä pre jeho spravodajskú hodnotu, nie je to dokument, v ktorom by sme niečo chceli umelecky vyjadriť. My sme mapovali udalosti, a keď po rokoch ten film vidím, je vlastne veľmi faktografický, nenamýšľa si výrobu nejakého veľkého nepriateľa, ani sa nenafukuje, že by chcel mapovať udalosti Palachovej smrti subjektívne a poeticky. Treba povedať, že kameraman Honza Peer priniesol nádherný poetický film, ale bol to veľmi subjektívny pohľad dňa udalosti. My traja sme mapovali, čo sa dialo, nedávno na jednej konferencii vlastne bolo ocenené, že sme vlastne nakrútili tú druhú stranu – autá a policajtov, nemali sme tam iba študentov, ale aj to, ako sa chystalo násilie. Film sa dostal na festival do Mannheimu, ale premietli ho raz a bol okamžite stiahnutý. Cenzúra zaúčinkovala jasným spôsobom. Keď sme sa vrátili, film išiel do trezoru. Ja som v Mannheime premietal aj film *Šibenica*, ktorý bol

alegóriou na okupáciu a znásilnenie národa. Ten film treba vidieť v kontexte, inak mu ľudia viac menej prestanú rozumieť. Bol v tom zásah cenzúry, nad dverami bol v jednej scéne zavesený portrét Dubčeka, ja som to stretol na Východnom Slovensku, kde sa film pripravil a nakrútil – v Starej Ľubovni, kde vlastne v každej domácnosti boli 3 fotky – pápež, sestra alebo brat, ktorí vycestovali a posielali peniaze z cudziny, a tretia fotka bol Dubček. Ja som si dovolil toho Dubčeka dať do tej society a povedali mi, že ak to nevystrihnem, tak film pôjde do trezoru. Šiel by do trezoru tak či tak, ale ja som si vtedy myslel, že snád prejavím svoj vzdor voči cenzúre a nebudem to strihať, ale ja to zatmiem, tak som to zatmel a je tam trošku cítiť, že tá scéna úplne nefunguje. Vlastne nerozumiem tomu, čo sa vlastne stalo, či premietáč vošiel do obrazu pupkom alebo tam dal ruku. Preto tvrdím, že je nutne ho vnímať v kontexte, bez neho je to istá alegória, ktorá je, myslím si, trošku experimentálna, ale nezmyslená, hoci niektorí hovoria, že je to stále aktuálne. Sú ľudia, ktorí zažili tú dobu a citovo ju spracovali, ostala v nich a majú pocit, že ten film odráža istý druh zvrô a násilia, ktoré sa vtedy v spoločnosti odohrávalo.

Aká bola vaša cesta do oblasti hraného filmu?

To je trošku zložité, pretože ja som samozrejme hraný film túžil robiť, netušiac, že robím podstatnejšiu vec. Myslel som, že dokument tečie do objektívu a je to ľahšia práca, stačí sa veľmi sústrediť a veľmi organizovať materiál a dá sa spraviť dokument, preto som išiel trošku do hraného dokumentu – *Vrcholky stromov*. Bola to zákazka, pretože predtým som bol 17 mesiacov vylúčený a bol som rád, že môžem konečne dačo robiť. Mihálka vyhodili z práce a Kubenko dostal podmienku, že musí nakrútiť film o brigáde, čo aj urobil, a ja som dostal podmienku, aby som natočil film o Brigáde socialistickej práce. Ja som to chcel nejak oživiť a na ten film a jeho realizáciu sa dnes pozerám trochu inak. Bolo namieste sa s komunistami naťahovať a robiť niečo artistné? Pretože vo filme sa zlievajú dve roviny. Učiteľ prednáša, ako sa vyrába cement, a robotníci pracujú na tom cemente. Zvuk je niečo iné ako obraz, ktorý je reálny, vlastne vidíme, že všetko to korešponduje až do momentu, kedy učiteľ nájde časopis, kde je vtip, a povie: „Prečítaj to nahlas.“ A ten vtip: „Do bufetu prišla žirafa a objednala si limonádu, jeden robotník hovorí, ako je to možné, že si neobjednáva pivo? Druhý hovorí: „Ale... dnes bude asi po fláme.“ A na to sa tí študenti zasmiali, ale mimo obraz, zasmiali sa teda vlastne tí robotníci v kameňolome, to sa na tú dobu zdalo ako zaujímavé spojenie. Ja som týmto spojeniam holdoval, natočil som film o Nemčíkovi, slovenskom maliarovi, a kým Nemčík žil, dal som jeho obraz skopírovať študentom maliarstva a študenti ten obraz skopírovali. Prišiel som za ním, že to sú nejaké kópie, či by bol taký láskavý a podpísal by originál. Podpísal všetky tri a ja som takéto žartíky v dokumente a hranom dokumente rád robil. Myslel som si, že som sa týmto vyvliekol z nátlaku na autorstvo a z istého cenzurovania. Teraz si myslím, že to nerád hovorím, ale to, čo som asi mal robiť, je to, čo som sa na mieste dozvedel. Tí ľudia z brigády mi povedali, že brigáda utužuje pocit vzájomnej súdržnosti. Ja som to považoval za floskulu, ale prakticky sa dá povedať, že v takej dedine, v Hornom Sfní, bolo hrozne zaujímavé sledovať, že keby tam istá brigáda nebola, nie je tam partia ľudí, ktorá je spolu. Bolo to síce dané zvonka, z výšky, ale svojím spôsobom mi to pripadalo nezmyselné, keďže sa niečo nadiktuje zhora, ale pre ľudí, ktorí ráno o šiestej začínajú robiť a musia o piatej vstávať do práce a robia 8 hodín, o pol štvrtej dôjdu domov a robia na záhone až do mrku, mi to prišlo byť ako veľmi ťažký život, a nie taký farebný, v ktorom sa proklamujú takéto veci, prípadne sa nejakým exhibicionizmom posúva nejaký vtip o žirafe. Faktom je, že by autor nemal takto uvažovať o svojich filmoch. Ale ja tak v poslednej dobe uvažujem, pretože medzi tým nás stihli iné obdobia a ja som po revolúcii presedlal k dokumentarizmu veľmi rád.

V roku 1976 ste debutovali celovečerným filmom *Koncert pre pozostalých*. Aké bolo vyjsť von s takým výrazovo veľmi odvážnym filmom? Mohli by ste priblížiť spoluprácu s Tiborom Vichtom?

Dobre, pozrite sa, ja si pamätám na jednu konferenciu, aktív, za komunistov, celopodnikový aktív. Boli tam dramaturgovia a režiséri, rozprávalo sa o tom, že bolo by dobré, keby mladšia generácia prišla na Kolibu a treli nám med okolo nosa. Myslel som si, a myslí si to aj väčšina terajších študentov, že keď skončia filmovú fakultu, tak sa im hneď otvoria možnosti robiť film, a ja som vlastne čakal na nakrútenie filmu šesť rokov. Medzi tým som nakrútil film *Cesta domov* s maďarskou národnou umelkyňou. Ten film bol vysoko hodnotený v Slovenskej televízii a asi mi to otvorilo trochu dverka na Kolibu do Hraného filmu. Keď sa pýtate na to, tak vám poviem, že na tých aktívoch sme škripali zubami. Po konci jedného si ku mne prisadol do auta Havetta a bol znechutený a zdrvený, že mu zastavili druhý film, zničili mu možnosti, aby nakrúcal, a ja som na tom aktíve so svojou držkou dačo povedal, aby aj nám otvorili dvere. Elo sa smutne zaďíval do zeme, a povedal: „Aj ja nabudúce niečo poviem.“ On bol na rozdiel odo mňa skromný človek, dalo sa ho ľahko zakríknúť, hoci bol veľmi húževnatý. Oni mu proste ubližovali. S Vichtom som sa stretol tak, že je to dobrý scenárista, že spolupracuje s ľuďmi, s ktorými sympatizuje, mal rád Petra Solana, ktorého som si veľmi vážil, jeho priateľ bol Martin Hollý, s ktorým som si vychádzal, tak som vlastne šiel a sedeli sme spolu v Malom Mukovi, to bol bar na Obchodnej ulici, dnes už neexistuje, ale v tom Malom Mukovi sme sedeli a ja som mu rozprával, čo by som rád nakrútil, rozprával som mu koncept filmu, on povedal, že uvidí. Tak sme si „plácli“ ešte toho večera. Potom som spolu s ním začal pracovať veľmi zvláštne a predsa len to bol scenáristický pojem na Slovensku. Bola to taká moja scenáristická škola, vlastne on pracoval metódou, že sme sa porozprávali. Ráno som prišiel k nemu, uvaril kávu, bol to zvláštny rituál, tá káva už bola navarená, išiel som do kúpeľne a on z bojlera dával horúcu vodu, čo ma našťvalo, na čo on povedal, že hádam by ma nenechal čakať, kým voda zovrie. Ja som mal za úlohu prečítať dve strany, na každý deň robil dve strany obrazu. Ja som si to pozrel, čomu som nerozumel, to som povedal, čo vedel vysvetliť, vysvetlil, prípadne dopísal, doplnil a ja som povedal, ako by som si to predstavoval ďalej, a on buď niečo dopísal, opravil, a takto sme sa po schodíkoch dopĺňali, a tak sme napísali, teda napísal mi ten film s tým, že bol scénu po scéne konzultovaný hlavne mnou. To je tým, že on písal a písal veľmi kreatívne, ale nepísal len tak zo seba. Všetko tam bolo konzultované. Neskôr sme takýmto spôsobom spravili *Víťaza* a potom nám spoluprácu zatrhli, lebo povedali, že to sú reakčné názory a vlastne my zosobňujeme myšlienky, ktoré sa do normalizácie totálne nehodia. Oni nás vlastne odohnali od seba, ja som mal vtedy ťažké obdobie, rozvádzal som sa so ženou a došli na mňa politické nekorektné udania, lebo som patril do skupiny Moniky Gajdošovej, kam patril napr. aj Rudo Sloboda, a ja som tam rád chodil a tak sme upiekli, že oni to nejakým spôsobom so mnou vydržia až previerky a udania skončia. Monika mi navrhla, aby som s ňou išiel do Sovietskeho zväzu do Vilnius. Myslela si, že takýmto spôsobom ma azda nejako zachráni. Pravdou je, že to boli veľmi otvorení, sympatickí ľudia, ktorí mali radi Slobodu a aj Rudo sa tam cítil veľmi dobre, a chcel som povedať, že siahli po látke scenáristky Vandy Facunovej. Trošku to prepískli, pretože ten film (*Fénix* – pozn. Z. M.) bol o anabolikách a steroidoch. Stalo sa, že keď som ten film nakrúcal v hlavnej úlohe s Kronerovou, tak ho cenzurovali, vykuchali hlavný konflikt, konflikt dievčaťa, ktoré dáva prednosť športu, berie anaboliká, aby dosiahla víťazstvo za Československo v hode diskom a zatiaľ jej kamarátka, ktorá je z ulice, rodí už piate dieťa. Zuza každý deň prišla na pľac a povedala – „tak ako to je, už som tehotná, alebo už som jako potom, alebo po zákroku, alebo čo by si mi povedal?“ My sme vlastne v priebehu nakrúcania chodili na koberec a bolo mi povedané, nech urobím s roztočeným filmom čo len chcem, ale musím to urobiť tak, aby neboli vôbec spomenuté anaboliká a steroidy. To bola zase trpká skúsenosť. Vtedy som naozaj ľutoval, že som sa

s cenzúrou naťahoval, hoci som sa s ňou potýkal už desiaty rok v dokumentoch a hraných dokumentoch aj v hranej tvorbe. Je mi ľúto, že som vôbec v sebe našiel taký druh dialógu s komunistickou cenzúrou, aký som hľadať nemal, pretože ak robíte, čo robíte, na vás sa to v podstate nalepí, nemôžete tomu uniknúť. My sme s Vichtom, on používal termín: „Dáme tam bieleho psíka“, nepodstatný motív, ktorý udrie cenzúre do oči, že toto musí ísť von, psík vypadne, vlk sa nažerie, ovca ostane celá. Tak biely psík síce fungoval, ale akosi sa do nás dostal taký pocit, že sme bojovali s niečím, s čím sa vlastne nebojuje, robí sa to inak, zavarí sa pár švestiek, nahádže sa do batohu a ide sa preč. Zem, ktorá bola plná kolaborantov a zradcov, nemalo to podľa mňa taký význam. Kinematografia, ktorú by som ja mal hodnotiť, ma niekedy aj trápi. Povieť si, začal som boj, ktorý bol nezmyselný, nemohol som ho vyhrať, viacero filmov ostalo v trezore a mladá generácia si ani nepovšimne, že tam nejaký boj bol, vlastne ju to ani nebude zaujímať, lebo nemôže cítiť, prežiť ani pochopiť, aké to bolo nezmyselné. Keď spätne uvažujem o Charte 77 a rozmýšľam, že literáti vstúpili do otvoreného boja, do toho boja sme nemohli vstúpiť my, čo sme tvorili audiovizíu, lebo kinematografia si vyžaduje prostriedky a ide schvaľovacím procesom. V tom procese, keďže vám komunisti dávajú peniaze, dávajú vám nejakú dôveru, že za ne dostanú tovar, ktorý žiadajú. Tak to bolo aj s *Inou láskou*. Dali nám peniaze a povedali, že to nesmie skončiť tragicky, musíme to prerobiť. Schvaľovačka trvala 12 hodín, s jednou obedňajšou pauzou, poodskakovala od nás celá dramaturgia, začali si sypať popol na hlavu a sľúbili zmenu, zmena mala byť, že hlavný hrdina nezomrie. Keď som to nakrútil, opäť som sa snažil s tým veľmi vyrovnať a uvažoval som, ako som to nakrútil, aby nešlo o polopatizmus. Jiří Křížan sa nahneval, že som to urobil a nahneval sa tak, že chcel 21. 8. 1983 napísať politicky pamflet, v ktorom sa chcel dištancovať od toho filmu, že on, syn človeka, ktorý za Gottwalda dostal trest smrti, on nesúhlasí s takouto cenzúrou. Ak si pozriete ten film, ktorý, myslím si, dnes ešte stále funguje, tak sa dá z neho dočítať veľmi veľa o útlaku, ktorý sme prežili. Chcel by som povedať ešte takú okrajovú vec, potešilo ma, keď ma Jan Bernard zavolať do Písku na jedno stretnutie poľských režisérov a vtedy sme vlastne hovorili o tom, že to bola vlastne jedna vlna snahy vyjadriť sa ohľadom tých vecí, ktoré sa odohrávali či už v Poľsku, Maďarsku, v Československu a bola to vlna filmu morálneho nepokoja.

V období 1981 až 1983 ste spravili každý rok jeden film. Čím bol spôsobený tento tvorivý boom? Vnímate tieto tri filmy ako nejakú voľnú trilógiu?

Nie, nehovoril by som o trilógii. Ja som aj vysvetlil okolnosti okolo *Fénixa* a myslím, že sú objasnené, ten film je zbabraný cenzúrou a jej zásahmi a je mi to ľúto, lebo sme potom vlastne s Viktorom Slobodom nakrúcali tak, aby tie obrazy mali aspoň kultúru a atmosféru, náladu. To sa nám aj podarilo, lebo sme nakrúcali na jeseň. Čo sa týka dvoch filmov, *Pavilónu šeliem* a *Štvrtého rozmeru*, tak tieto dva filmy boli spojené s podmienkou, išlo o tak trochu zákazku, jednoducho Jozef Puškáš, spisovateľ, napísal *Štvrtý rozmer* poukazujúci na neduhy vtedajšej spoločnosti – ambiciózný schopný a vzdelaný človek nemohol nijakým spôsobom nájsť svoju existenciu a založiť si rodinu, bolo to sociálne veľmi limitované, potom napísal knižku, ktorá sa dokonca prekladala do nemeckého jazyka, takým spôsobom ako zarezonovala. Bol vtedy redaktorom v *Novom slove*. To bol veľmi vychytený denník. Potom došiel na Kolibu s predstavou, že z toho môže byť film pre mladého človeka v socialistickej spoločnosti, no a pretože ja som mal scenár, ktorý sa volal *Pavilón šeliem*, scenár som písal s Janom Fleischerom a Ondrejom Šulajom... Stále tam boli isté pripomienky, ťahalo sa to a nechutilo to tej dramaturgii. Bolo to okolo filmu veľmi zložitá, a tak mi povedali, že za ten čas by som mal nakrútiť *Štvrtý rozmer*. Tým filmom by som sa opäť zapísal a azda by som dostal príležitosť pre *Pavilón šeliem*. Ale ja som sa stretol s Puškášom a snažil som sa tam dostať isté aspekty. Nechcel som za žiadnych okolností, aby sa prerábala scenár, ale skomprimoval to do hodiny a pol, aby sa to odohrávalo v nejakých scénach, ktoré finalizovali

samé seba. To som teda spravil a scenár bol akceptovaný Puškášom, obsadil som ho mladými ľuďmi, neznámymi tvármi a veľmi som sa tesil, že som v nich našiel vhodných predstaviteľov, casting som mal veľmi rád, dá sa povedať, že ten film opäť strašne nahneval, lebo hudbu robil Marián Varga, ktorý povedal, že sa domnieva, že hudba veľmi presne vystihne to, čo sme nemohli a nestačili povedať. Zdá sa, že sa mu to aj podarilo. Dostal som príležitosť urobiť *Pavilón šeliem*, ktorý sme písali so Šulajom a Fleischerom. Bola to veľmi dobrá spolupráca, na rozdiel od nich dvoch som musel na stroji písať ja, z tých dôvodov, že jednak sa hádali o dialógoch a jeden z nich hovoril česky a scenár nemohol byť písaný česky. To znamenalo, že Fleischer bol z toho absolútne vonku v tom momente a čo sa týka Šulaja, ten bol medzitým dramaturgom, a zároveň aj režisérom na Malej scéne a v Astorke Korzo. Keďže tam bol, tak sa tam zakaždým ponáhlal, a my sme si robili srandu, že musí utekať, lebo musí strážiť prácu pre svoju ženu, ale svojím spôsobom sme písali veľmi poctivo a spravili sme aj tvar, ktorý neskoršie označil jeden zo scenáristov, že „ešte by to chcelo jednu verziu“. Ten film som nakrútil s veľkým nasadením, pretože som v castingu zobral juhoslovanského režiséra a herca Bekima Fehmiu, čo bolo teda opäť netradičné a zvláštne. Zdalo sa mi skoro nezmyselné, aby som po toľkých mesiacoch písania obsadil tak, ako sa obsadzujú slovenské inscenácie, nejakými známymi tvármi. Chcel som sa opäť priblížiť verizmu a opäť chcel spraviť a pripodobniť to prostredie, kde sa film odohráva, išlo mi o istú hereckú autenticitu. Nebudem už hovoriť o cenzúre. Už som toho povedal dosť. Ale myslím, že aj tam sa toho stalo dosť. Boli tam vážne výhrady a nakoniec nasadenie filmu. Film cenzúra po týždni stiahla a nikdy ho už nedali do distribúcie. Naše úsilie tak bolo zbytočné. Začínal som mať pocit úplného deficitu zo strany ľudí, ktorí viedli kinematografiu. Dnes to môžem dokonca aj potvrdiť a povedať, že sa im podarilo vyrobiť dosť mrzákov, filmov, ktoré boli okyptené, ktoré proste korešpondujú s tým, čo povedal kedysi Barabáš: „Nie sme takí hlúpi ako naše filmy.“

V období vašej tvorby, o ktorom sme sa doteraz bavili, vystupujete ako solitér. Od druhej polovice 80. rokov ste prvýkrát zapadli do širšieho trendu – koprodukčných rozprávok. Podobne ako napr. Juraj Jakubisko. Ako vnímate túto kinematografiu z čias, ktoré sa už pomaly blížili k revolúcii? Nakoľko mohla byť formovaná vašimi vlastnými autorskými názormi, do akej miery šlo o jasne zadané zákazky, ktoré nemali byť ideologicky motivované?

Pravdou je, že po celý ten čas som sa usiloval o kino morálneho nepokoja. Potom došli rozprávky. Možnosť nakrúcať filmy, za ktoré dostanete valuty, nejakých 5000 mariek ako prilepšenie k honoráru. Mať prácu s nemeckými hercami, môcť si vybrať španielskych hercov, to bol taký závan vonkajšej slobody, že odmietat' to bol skoro nezmysel. Pravda je, že sa to týkalo najmä Jakubiska. Oňho bežalo, bol každý deň chválený za veľmi úžasné vízie v rozprávkach. Ja som sa obrátil opäť na Fleischera, či do toho ide, a aj by išiel. Myslel si, že nepôjdeme na Grimmovcov, ale či by som neskúsil Andersenovu rozprávku *Malý Klaus a veľký Klaus*. Neskoršie sa film volal *Mikola a Mikolko*. Na prvé stretnutie som šiel, myslím, vo Viedni. Posedel som nad týmto textom, a pretože ten dramaturg bol Bratislavčan, volal sa Chmel, mal som pocit, že mu môžem na tej pôde povedať totálny nezmysel. Povedal som: „Mám jeden scenár, je to zo súčasnosti, volá sa to *Dalej sa smiat' nevydržím*.“ On sa nad tým pobavil a povedal, že som veľmi naivný a aby som si to vyhodil z hlavy, že to je úplný nezmysel, oni majú kontrakt na rozprávku a že potom sa môžeme niekedy v budúcnosti poradiť. Konformizmus šiel z nemeckej strany. Nechceli film, ktorý sa zapíše ako kino morálneho nepokoja, alebo aby nejakým kriticizmom zaujali. Išlo im hlavne a menovite iba o rozprávky. Ja som sa vrátil s tým, že ja nakrútim rozprávku, ktorá bude „šmuda“. Mikolko bude špinavý, a strašne sa mi to páčilo. Videl som reklamu, ktorú nakrútil Fellini a videl som, že tie typy sú zaujímavé, že takto by sa to dalo spraviť. Také až trnkovské postavy. To som

povedal Fleischerovi a začal o tom uvažovať. Napísali sme túto rozprávku, a nakoniec sme to aj nakrútili. Ja som sa stretol so španielskou herečkou Lolou Forner a zdalo sa mi, že azda je to také niečo, čo mňa režisérsky alebo autorsky trochu správne ovplyvnilo. Nadýchol som sa, urobil dačo možno kostrbato, ale predsa len barokovo. Tie filmy predtým boli zúžené na charaktery a isté vyjadrenie nejakého protestu, morálneho protestu. Potom prišla ďalšia ponuka. Bola to ponuka s Krajčirikom, *Sedem jednou ranou*, kde už došlo k vyššej forme artistnosti a neviem, možno to šlo s dobou. Proste tá únava materiálu, únava z toho všetkého je evidentná, veď aj spoločnosť sa začala unavovať natoľko, že v 1988 prepukli problémy v Maďarsku, prerazili do Rakúska a bolo evidentné, že to celé zahučí a celá Železná opona padne. Viete, v tom období som sa vlastne spojil s Eugenom Gindlom, starým kamarátom, ktorý priniesol taký námet, Trinásť komnata, a z toho vznikol film *Keď hviezdy boli červené*. Vichť bol v rámci skupiny Panoráma na Kolibe, bolo možné získať peniaze z Francúzska a ja som ich dostal ešte od ministra kultúry Francúzska, Jacka Langa. Bolo to veľmi, dalo by sa povedať, veľmi dobré obdobie pre kinematografiu. Producent Biermann sa toho chopil okamžite, ako sa dalo. Dokonca sme usilovali o významné obsadenie, čo sa napokon sčasti potvrdilo, ale ten film prišiel neskoro, vlastne tie udalosti na uliciach, Nežná revolúcia so všetkými tými situáciami, a bolo to tak aj s Gindlom. Gindl ako autor vlastne robil dramaturgiu pre tribunú, Gindl naraz istý čas nebol. Robil vonkajšie korektúry toho scenára a ja som sa do toho musel pustiť, pretože Biermann trval na tom, aby sme to zrealizovali, a boli to také primerané peniaze. Film sa dostal do Berlína. Potom ešte dlho, tuším 20 rokov tam žiaden film zo Slovenska nebol, ale dostal sa do Berlína na premietanie a zdalo sa mi, že už tá téma rozpadu spoločnosti je akoby za nami. Nechcem povedať že ten film nefungoval, ale dá sa povedať, že zabral tak na 50 % a na Slovensku mu nevenovali pozornosť, film prišiel neskoro a akoby spadol do jamy. Dokonca nebohý Štefan Vraštiak ho ani nezačlenil medzi filmy vyrobené v roku 1990. Vlastne neexistoval. Pritom naň boli vynaložené dosť veľké peniaze. Skrátka, chcem povedať, že som zažil dezilúziu z hraného filmu a vrhol som sa späť na dokument, držalo ma to tak ďalších 15 rokov a pamätám si na to, že sa ma Spáčilová, ktorú vy vedci určite poznáte, bola to teda v tom čase veľmi prísna kritička a filmová vedkyňa, ktorá napísala so mnou interview. Ja som jej povedal, že nechcem točiť filmy, aby reč nestála, a ona dala headline: *Nechce točiť filmy, aby reč nestála*. To je ako keby som nemal čo povedať. Zľakol som sa, čo všetko som povedal, ale poviem vám úprimne, bolo mi to vlastne jedno. Po takom zúčtovaní celého toho socialistického obdobia som bol dosť smutný. Nakrútil som *Tisovy stíny*, majú preto český názov, lebo tu na Slovensku to nikto nechcel robiť. Pomaly starli a umierali ľudia, ktorí boli toho svedkami. Obhajca Rašla, teda vlastne prokurátor Rašla, alebo obhajca Žabkay, no a tak som sa nejakým spôsobom vydal tým smerom.

Učíte na FTF VŠMU študentov réžie. Čo je hlavná myšlienka, ktorú sa im snažíte odovzdať?

Pozrite, je naozaj na tejto škole ako šafranu tých, ktorí usilujú o nejaký komediálny žáner. Taký Csaba Molnár mal zmysel pre humor a dosť ma bavilo, akým spôsobom sa vysmieval ľudskej hlúposti. Pravdou je, že všetci chcú nakrútiť dobré filmy, dokonca aj ja som teraz dostal výzvu a napísal som skriptá. Začínajú vetou – „Všade nájdete grafitti“. Mnohí sa chcú podpísať na veľké plátno a pritom nevedia ani kresliť alebo maľovať. Je veľa tých, ktorí veľmi chcú, lebo digitálna kamera a svet digitálu je ľahký, všetko uľahčil. Ale k tomu je potrebné byť aj veľmi vzdelaný, vzdelaný natoľko, aby sme rozumeli sebe, životu, v ktorom sa nachádzame. To znamená, že si myslím, že v tomto duchu treba veľmi otvorene viesť seminár, a o to sa snažím. Nakrútil som jeden film s absolventkou, kameramankou filmu *Ostrým nožom*. Je to Denisa Buranová. Ja som s Denisou natočil film *Hodina dejepisu*, a ten film mám rád. Ja som vlastne hlavne počúval a pozeral som sa, ako tí ľudia myslia

a rozprávajú alebo ako sa zmocnia tej témy. To je strašne dôležité. Dôležité je vybrať si spoločenstvo, v ktorom ten film robíte, tému, ktorú chcete spracovať, a myslím si, že v tomto sa veľmi presne a rýchlo orientujem. Tvorcovia často žijú v predstavách, ktoré sú úplne scestné. Venujú tomu veľmi veľa času. Možno aj preto som scenáre a preto prerábam aj svoj posledný scenár.