

Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:  
**Online lexikón slovenských filmových tvorcov, [www.ftf.vsmu.sk](http://www.ftf.vsmu.sk)**



## EDUARD GREČNER

(21. 9. 1931, Kopčany) Slovenský režisér a scenárista. Už počas štúdia na skalickom gymnáziu (1946) začal publikovať svoje prvé básne (Nový rod, Tvorba). V rokoch 1950 – 1954 študoval odbor filmová dramaturgia na pražskej FAMU. Pravidelne písal recenzie o literatúre pre Československý rozhlas v Prahe (1951 – 1953). Od roku 1954 začal pracovať ako lektor, dramaturg, scenárista, asistent réžie a neskôr ako režisér v Štúdiu hraných filmov v Bratislave. Ako pomocný režisér spolupracoval so Štefanom Uhrom na filmoch *Poznačení tmou* (1959), *My z deviatej A* (1961) a *Slnko v sieti* (1962). Venoval sa teoretickej publikačnej činnosti, písal recenzie a kritiky o filmoch a o literatúre v časopisoch *Mladá tvorba* a *Kultúrny život*. Ako režisér debutoval hraným filmom *Každý týždeň sedem dní* (1964), po ktorom nasledovali filmové adaptácie literárnych diel *Nylonový mesiac* (1965) a *Drak sa vracia* (1967). Nakrútil filmy pre televíziu *Čarodejnica* a *Mŕtve oči* (1971) a v tom roku bol z politických kádrových dôvodov odvolaný vedením STV z nakrúcania filmu pre televíziu *Šampanské*. V r. 1972 bol preradený kádrovou straníckou komisiou Koliby (hoci nikdy nebol členom KSS) ako ideovo nebezpečný intelektuál (trval na svojom odsúdení okupácie z 1968, ktoré odmietol odvolať) z pozície filmového režiséra hraného filmu Koliby do kolibského dabingu, v ktorom pracoval až do roku 1991 ako dabingový režisér. Počas toho obdobia nakrútil už len autorský film pre STV v rámci série filmov „Revolučné tradície slovenského ľudu“: *Príbelská vzbura Janka Kráľa* (1978), k hranej réžii na Kolibe sa vrátil až po prevrate 1989 filmami *Pozemský nepokoj* (1992) a *Jaškov sen* (1996), za ktorý po úspešnom predaji filmu do USA v r. 1999 získal titul Posol Slovenska 98. V roku 1990 sa stal prvým predsedom Slovenského filmového zväzu a v rokoch 1994 – 1996 bol predsedom filmovej komisie Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia. Ako pedagóg pôsobil na Fakulte masmediálnej komunikácie na Univerzite Cyrila a Metoda v Trnave (1995 – 1999) a na Fakulte dramatických umení v Banskej Bystrici (1999 – 2017). Po roku 2000 sa vrátil k réžii slovenského znenia zahraničných programov (4 prémie Literárneho fondu udelené za dabing 1984, 1988, 1990, 1991). V roku 2010 získal Cenu predsedu Národnej rady SR a v roku 2012

Cenu ministra kultúry za rok 2011 za celoživotné významné zásluhy o kultúrny rozvoj Slovenskej republiky, osobitne v oblasti slovenskej kinematografie.\* V roku 2012 bol ocenený cenou Slnko v sieti za výnimočný prínos do slovenskej kinematografie. V roku 2016 získava Prémium Literárneho fondu za knihu *Film ako voľný verš*. V roku 2017 dostáva Zlatú medailu rektora AUBB „za významný prínos k zvýšeniu úrovne a prestíže Akadémie umení v Banskej Bystrici v oblasti profesionálneho umenia v širšom kultúrno–spoločenskom kontexte“. Vydal básnické zbierky *Absolútna žena* (2004), *Zakázaná zóna* (2006) a *Drevený bocian Otta Bartoňa* (2011). V r. 2006 v AUBB vyšli skriptá pre 1. ročník ako „Vybrané kapitoly z dejín filmu“ a v SFÚ knižná publikácia úvah venovaných významným osobnostiam a dielam autorského, slovenského i svetového filmu *Film ako voľný verš* (2015). Svoje názory na film, umenie a kultúru zverejňuje aj na blogu SME. Novinárskymi článkami a esejami od r.1954 až podnes sprevádza a komentuje diela a vývoj českého a slovenského filmu v časopisoch a zborníkoch (*Film a doba*, *ČS rozhlas*, *Kultúrny život*, *Mladá tvorba*, *Smena*, *Literárny týždenník*, *Slovenské pohľady*, *Kino-Ikon*, *Slovenský rozhlas*, *Zborník prác pedagógov AUBB* a i.).

\* Podľa databázy SK CINEMA, zdroj: Šmatláková, R. – Šmatlák, M.: *Filmové profily*. Bratislava: SFÚ, 2005.

ROK: 2008/2018 (doplnenie a autorizácia rozhovoru)

ROZHOVOR VIEDLA: Ivana Šlosárová

KAMERA, ZVUK: Lucia Pauerová, Rodolfo Flores Medina

STRIH: Martina Sľúková, Veronika Kalužáková

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová

## **Z akej rodiny pochádzate, nakoľko mali vplyv na vaše umelecké nadanie rodinné zázemie a škola?**

To je komplikované, rodina bola celkom učiteľská, ešte aj starý otec za Uhorska bol učiteľom. Pre deti to je záťaž, a dosť nepríjemná, lebo sa všade, vrátane rodičov, pozerajú na potomka učiteľskými očami. Očakávajú, že dieťa bude chodiacim vzorom. To je prvá nepríjemnosť. Druhá súvisela s vtedy ešte živými spormi náboženského zaradenia. Narodil som sa ako luterán, ale začal som chodiť do katolíckej školy, iná v Modrom Kameni nebola. Tak som hneď v prvej triede narazil. Vtedy vyučovanie začínalo postojácky odriekanou modlitbou. Otčenáš bol rovnaký, ale ako luterán som sa neprežehnal. Na naliehanie som sa začal a dostal do sporu, ktorý som nechápal. Vyriešilo sa to, ale konflikt náboženstiev aj tak pokračoval doma. Matka bola katolíčka, otec luterán, ani jeden do kostola nechodil, ale stará mama bola fanatický luterán, čo je horšie ako desať katolíkov, a ona moju matku nenávidela práve pre vieru. Mal som teda šťastie hneď začať život v konfliktoch. Navyše matka bola Moraváčka, podľa Modrokamenčanov Češka, a písal sa rok 1938, rok boja o slovenskú autonómiu. Mobilizácia „Homolov vojenský puč“ a hystéria nenávisti aj medzi deťmi. V triede sme boli dvaja luteráni a dvaja Židia, ja som bol okrem toho vraj „Čechúň“, hoci otec bol Slovák a doma sa hovorilo výlučne po slovensky. „Češka“ totiž vyučovala slovenčinu. Fanatizmom rodičov nakazené deti mňa a môjho brata naháňali a bili alebo triafali kameňmi. Na meštianke, kde bol otec riaditeľom, nám vybrali kameňmi okná, ja s bratom, keď sme cestou zo školy unikali pred kameňmi cez záhrady domov, na ostnatom drôte sme si roztrhli ja lýtko, brat stehno. Zašil nám rany vojenský lekár z českého vojska. Môj vstup do života bol teda dosť dramatický. Rodičia nás preto premiestnili k starej mame do Skalice, tam sme zase denne počúvali zlorečenia starej mamy na „tú katolíčku“. V skalickej škole sme museli učiteľov zdravieť od r. 1939 zdvihnutou pažou a pozdravom „Na stráž!“. To už bol Slovenský štát č. 1 a ja som za nezdvihnutie paže dostal zhoršenú známku zo správania na vysvedčení. Dosť podnetov, i keď som ich pozadie vtedy celkom nechápal, predsa len som sa v útlom detstve už mal možnosť zoznámiť s dvomi dôležitými hýbateľmi dejín: nenávisťou a intoleranciou. Kto si myslí, že deti to ešte nevnímajú, veľmi sa mylí. Mňa a moje myslenie to silne a rozhodujúcim spôsobom poznačilo. Nepodobalo sa to na „bežné detstvo“. Tie „konflikty“ ma zamestnávajú vlastne podnes a sú zdrojom poznania absolútnych rozličností človečenstva, fanatizmu, a najmä sprievodné prejavy falošnosti (iné pravdy v kostole a iné na ulici a doma). Z tých rozporuplných prameňov vyrástol môj záujem o divadlo, literatúru, filozofiu. Medzi moje najobľúbenejšie knihy patrilo o. i. 5-dielny Masarykov slovník náučný, tam som dostával odpovede na mnohé nevypovedané otázky. Zo školy vzišiel aj záujem o poéziu a recitáciu, hrával som v študentskom divadle, režíroval. A na gymnáziu hlavne navštevoval samovzdelávací krúžok ako priestor pre vášnivé debaty, spory, ale aj exhibície (vlastná tvorba a prednes, ba i spev). Tam som sa tiež prvýkrát dozvedel, že v Prahe jestvuje filmová škola.

## **Študovali ste na pražskej FAMU v prvej polovici 50. rokov, najprv réžiu, potom dramaturgiu a scenáristiku. Aký bol vtedajší študentský život, spolužiaci, pedagógovia?**

Boli to päťdesiate roky, žeravá doba povojnová, v ktorej končili všetky vznešené ilúzie najmä pre kolaps humanizmu v ukončenej 2. svetovej vojne a začali kvitnúť dojímavé neskutočné ideály, ktoré sľubovali tí, čo porazili fašizmus. Boli to časy, ktoré cez Trať mládeže získali omladinu a postavili ju na piedestál hoci aj proti rodičom (detský hrdina Pavlík Morozov udal svojho otca ako kulaka!). V r. 1949 som maturoval a zažil nepredstaviteľnú radosť: prijali ma na filmovú školu FAMU. Bolo šťastím pre náš vývoj, že na škole učili pedagógovia, pre ktorých bola škola útočiskom, lebo oni sami neboli ortodoxní socialistickí realisti, hoci

o socialistickom realizme prednášali. Vedeli dobre odpovedať aj na naše často háklivé otázky. Ja som sa napríklad spýtal, ako bude možná dramatická tvorba, ak so realizmus prikazuje zobrazovať iba pozitívne postavy kladných hrdinov. Profesor Kratochvíl s mnohovýznamným úsmevom a intonáciou odpovedal: „Bude to zápas dobrého s ešte lepším.“ A tým to vybavil. V mojej triede sedeli vtedy neskôr významní umelci: Miloš Forman, Jaroslav Dietl, Zdeněk Borovec, Václav Nývlt, debatovalo sa vášnivo otvorene aj o „zakázaných témach“. Pre mňa bola pražská FAMU rozhodujúcim míľnikom pri formovaní poetiky: môj spolužiak básnik Jozef Brukner zakladal časopis Květen, kde sa zrodila formula novej teórie: treba tvoriť poéziu „všedného dňa“. Bolo to silne inšpirované talianskymi neorealistickými filmami, ktoré sa dali vidieť iba na škole zásluhou rektora Brousila, ktorý ich získaval iba na dve hodiny premietania zo zastupiteľských ambasád, kde mal známych a priateľov. Prísne kontrolované premietania nám otvárali oči možno ešte zaslepené povinnou nadvládou „socialistického realizmu“. Literatúru nám sugestívne prednášal Milan Kundera s jeho nezabudnuteľným objavením Majakovského ako intímneho lyrika. Mimochodom, taliansky neorealizmus reprezentovali ľavicoví režiséri, niektorí dokonca členovia komunistického strany v Taliansku (de Santis). Tým vyvstal ďalší rozpor: ako to, že v kapitalistickej krajine môžu dominovať komunisti? Bol to ďalší a veľmi významný rozpor, ktorý sme v debatách riešili. Bol to tiež významný argument.

### **V rokoch 1951 až 1953 ste pracovali aj pre rozhlas. V čom spočívala vaša práca?**

Našiel som si „prácu“ popri štúdiu: v rozhlase potrebovali recenzie slovenských autorov a kníh v slovenskej reči. Tak som recenzoval, a tak si vylepšoval štipendium. Nebolo to veľa, ale bol to dôležitý kontakt. Vtedy som už aj „novinárčil“ pre časopis Film a doba, ktorý vtedy vychádzal ešte iba v cyklostylovannej podobe. Tam začínala aj spolužiačka Galina Kopaněvová a Jaroslav Boček, tiež z našej triedy.

### **Ako ste sa dostali k filmu do Štúdia hraných filmov na Kolibe a aké boli vaše (scenáristické, spolurežijné, herecké) začiatky vo filme?**

Do Prahy pricestoval vtedajší riaditeľ Gejdoš aj s kádrovým referentom a prehovárali slovenských poslucháčov, aby sa ponáhľali do Bratislavy, kde dokončovali výstavbu kolibských ateliérov a potrebovali mladých tvorcov. Vyslovene nás lanáril. Prišiel som do Bratislavy koncom roka 1954 a hneď som dostal miesto lektora na dramaturgii hraného filmu (Roman Kaliský). Ako lektor som okrem katalogizovania knižnice musel čítať haldu ponúk rozličných grafomanov a v ich námetoch vyhľadať skutočne hodnotný impulz, ale ten som tam nenašiel. V mojej kompetencii bolo aj navštevovať významných slovenských autorov a prehovárať ich, aby ponúkli mladému slovenskému filmu svoje poviedky na sfilmovanie. Úspešný som bol iba u Ladislava Mňačka, no napokon sa jeho scenár o záplavách na Východnom Slovensku nerealizoval. Ale zaujal som Romana Kaliského siahodlým odmietavým posudkom na Mináčov scenár, na základe toho posudku ma prijal za dramaturga. Ja som však cielene vyhľadával asistentúru v réžii, lebo tam som sa chcel vrátiť. Školu v Prahe som začal ako režisér, ale choroba ma prinútila prestúpiť na dramaturgiu. A jediná cesta, ako sa dostať späť k réžii, bola: odpracovať si asistentké roky v réžii. Napísal som scenár k filmu *Strieborný favorit* a požiadal som režiséra Lettricha o miesto asistenta. Potom som asistoval ešte Štefanovi Uhrovi na filme o slepcoch *Poznačení tmou* a napokon ako pomocný režisér aj v jeho prvom hranom filme *My z deviatej A*, v slávnom diele *Slnko v sieti*. S Uhrovou pomocou som sa potom cez scenár *Každý týždeň sedem dní* dostal k samostatnej réžii hraného filmu. S Uhrom a Hollým sme začali rozvíjať na Slovensku myšlienky neorealizmu vo filme. Išlo najmä o uprednostnenie nehercov a o osamostatnenie nahrávania

zvuku, čo umožnilo nasnímať dej filmu ľahkými spravodajskými kamerami, a tak dosiahnuť väčšiu dynamiku záberov. Veľmi energicky som o tom písal svoje články o filme. Tam som tiež narazil, ba bol som verejne (zjazd novinárov) prvý raz vyznačený ako „revizionista“. To potom so mnou išlo a ide doteraz. Na to som trochu hrdý.

**Vaším režijným debutom bol film *Každý týždeň sedem dní* (1964). Je zaujímavý z viacerých hľadísk – ako experiment aj ako protivojnový apel, z hľadiska umeleckého, sochárskeho prostredia (sochy Andreja Rudavského), z hudobného hľadiska (Ilja Zeljenka, Ľubomír Tamaškovič...), aj z naratívneho hľadiska.**

Tento film som dlho pripravoval. Najprv ako dramaturg, potom ako spoluscenárista Ivana Stadtruckera. Napokon, po zlyhaní pokusu Františka Kudláča, som sa prihlásil ako režisér a dostal som dôveru dramaturgie Alberta Marenčina. Formálna novosť tohto filmu dlho dráždila schvaľovacie orgány a starosvetských novinárov, ktorí nechápali jeho novú naratívnu cestu (daktorí podnes).

**Druhým filmom bol *Nylonový mesiac* (1965) podľa úspešnej knižky Jaroslavy Blažkovej, ktorá priniesla nielen model mladej nezávislej ženy, ale aj vôbec, mladých ľudí oslobodených od ťaživých stránok minulosti a prítomnosti, prežívajúcich vzájomné očarenie a lásku. Kritika filmu vyčítala herectvo, ale myslím si, že tak ako *Každý týždeň sedem dní* je veľmi dobrým obrazom doby a spoločnosti dychtivej po intelektualizácii a mentálnom prekonávaní predchádzajúceho budovateľského étosu.**

Po prvom filme som sa musel, existenčne tlačný vedením filmu („robotnícke“ peniaze!), rozhodnúť ako ďalej. Aj osobne ma tlačilo vedomie slabej diváckej odozvy filmu. Vybral som si divácky vychytenú novelu *Nylonový mesiac*. No okrem úspešnosti ma látko vábila aj hlavnou postavou otvorene nekonvenčného dievčaťa, to mi bolo sympatické a to rozhodlo, že som sa do toho pustil. Bol to aj formálne nový úkol: film totiž mal byť širokouhlý, čo ovplyvňuje metódy mizanscény a pohyb kamery. Film splnil moje očakávania a aj vrchnosť ma omilostila. No pravda je aj taká, že som si látku vybral pod tlakom, čo ma vždy škrelo.

**Dva roky po *Nylonovom mesiaci* prichádza váš najúspešnejší film *Drak sa vracia* (1967) podľa predlohy Dobroslava Chrobáka. Scenár k filmu pripravil už Béla Balázs. Ako ste vy postupovali pri prepisovaní alebo pri zhmotňovaní Chrobákovej predlohy?**

Balázsov a Chrobákov scenár som dovtedy nepoznal, objavil som ho až pri triedení knižnice, ktoré som vykonával ako lektor. Chrobákova próza ma zaujala ešte ako gymnazistu, fascinovala ma svojou novosťou podania rovnako ako celá slávna etapa „lyrizovanej prózy“ (Švantner, Figuli, Červeň). Je to podľa mňa najsilnejšie obdobie slovenskej prózy nasýtenej poéziou domácej proveniencie. Vtedy som ešte nevedel, že ju raz budem filmovo interpretovať a ako ma to pohlí.

To je Chrobákov *Drak* z roku 1947. Na tom pracoval autor, ktorý vtedy ešte žil, Dobroslav Chrobák, na tom pracoval Béla Balázs, známy estetik a kritik svetového formátu. A takisto skvelý divadelný režisér Ján Jamnický. Bolo by sa to aj udialo, nebyť februára 1948. Február 1948 priniesol kritériá, o ktorých sme hovorili. Tam to už začalo. Tam boli predpísané tieto témy a *Drak* tematicky zrazu nepasoval do toho schematizmu, ktorý bol nadiktovaný. Ja som sa k tým materiálom dostal až dodatočne, ale bolo to pre mňa veľmi zaujímavé a svojím spôsobom tragicky groteskné. Pretože som sa tam dočítal kuriozitu. Poznáte príbeh Draka, tak viete, že *Drak sa odniekiaľ vracia*, to je hlavná téma, ale nevie sa odkiaľ sa vracia. Bélu Balázsa, Jamnického a samotného autora Chrobáka nútili do toho, ideologická komisia, aby

zobrazili, ako sa z Draka, ktorého dedina nenávidí, stane nejaký slušný človek. No a neprišli na nič iného ako na takú epochálnu somarinu: Drak, medzitým čo bol preč, pracoval v nejakej továrni a stal sa z neho uvedomelý robotník. Riešenie sa pochopiteľne nemohlo páčiť ani autorovi, ani Bélovi Balázsovi, ani Jamnickému, takže svojím spôsobom pre mňa dobre, že som mohol túto tému vziať ja a urobiť ju. No ale čo ja viem, všetko toto boli veľmi silné tvorivé osobnosti, keby ich nechali na pokoji, tak by možno vznikol celkom iný *Drak* a ja by som musel nakrútiť opäť niečo celkom iné. Po tejto stránke mne táto tragikomická epizóda z kultúry pomohla, aby som sa mohol *Drakovi* venovať naplno.

Scenár filmu, ktorí napísali oni, to bol proste prepis novely z hľadiska deja. Ja som si v *Drakovi* postavil inú ctižiadosť. To, čo mňa na novele očarilo, to znamená úžasná atmosféra toho textu, ktorá je vyvolaná nie príbehom, pretože ten je jednoduchočký, ale ktorá je vyvolaná slovesným umením Dobroslava Chrobáka. Tam cítite v každom okamihu úžasnú atmosféru. Rozmýšľal som nad tým, akým spôsobom vyvolať rovnakú atmosféru filmovými prostriedkami. A to bol pre mňa cieľ a zmysel, prečo som sa do *Draka* pustil. Ak sa mi to podarilo, tak je dobre. Ale bola to neobyčajne náročná práca. Ono sa to uzavrelo až prvými tristo metrami nakrúteného filmu v ateliéri. Keď som si to premietal ako prvé denné práce, tak som zmeravel. Pretože som zistil, že to vôbec nie je to, čo ja chcem, zrazu z toho obrazu vystupovalo všetko zreteľné, dekorácie, rekvizity, všetko bolo vykreslené – ako to objektív dokáže, objektívne, skoro by som povedal dokumentárne. Dokonca ateliér bolo poznať, že je to ateliér. Dokonca na štruktúre steny bolo poznať, že to je sádra. Všetko, čo som na filme nenávidel, to som tam videl. Absolútne tam nebola žiadna atmosféra. Tak som si zavolať priateľov Barabáša a Uhra, premietol som im to. Povedal som im, že som zúfalý, neviem, čo s tým, takto to absolútne nechcem, potrebujem tam dostať atmosféru. No a tak z tejto spoločnej konferencie nad nepodarkom sme prišli na jeden nápad, no a ten sa stal potom kľúčom k snímaniu celého *Draka*. Ten nápad pramení niekde v *Slnku v sieti* a kamere Szomolányiho, ktorý tam použil na nakrúcanie transfokátor. A transfokátor nám dovolil niečo, čo som ja potom požadoval. Prišli sme na to, že to budeme nakrúcať dlhými ohniskami. Hneď po prvých denných prácach som zistil, že toto bolo to, čo som chcel. Realita toho prostredia ustúpila do pozadia, ona tam bola, ale nebola ostrá, ostrili sme len na to, čo sme potrebovali. A tým sa vytvorilo, čo som potreboval. A takto sme nakrútili celého *Draka*, dlhými ohniskami a transfokátorom. A tým sme docieli nielen to, že realita ustúpila do úzadia, pretože nebola podstatná v príbehu, ale dokonca ešte sa nám aj podarilo vyvolať tajomnú atmosféru. Predmety, ktoré sme tam zobrazovali, sa zrazu menili na estetické faktory. Vyžarovalo to zvláštnu atmosféru, tá v ňom ostala. Ja som s tým filmom veľmi spokojný. Ja by som tam nenechal ani dnes nič, dokonca ktovie, či by som to dokázal takto dnes nakrútiť.

Čo sa týka úspechu toho filmu, ja som s ním mal úspech, ale v Moskve. Premietalo to Iskusstvo kino, malo tisícdivo miest, bolo nabité, ale to nebol môj najúspešnejší film. Môj najúspešnejší film je *Jaškov sen*. Ten vysielala americká televízia, a to je pre mňa znamením, že to je väčší úspech ako také rozpačité prijatie *Draka sa vracia* na Slovensku. Ale to malo tiež svoju mimofilmovú súvislosť, prečo sa *Drak* takým spôsobom neujal práve v tej dobe, keď sa premietal. Nezabúdajme na to, že v januári 1968 celá spoločnosť žila úplne inými otázkami. Nastúpil Dubček po Novotnom, došlo k mohutnému otrasu komunistickej tejto, vyzývali prezidenta v marci, aby sa vzdal Novotného, aby uvoľnil priestor. Celá spoločnosť bola orientovaná úplne kdesi inde, ten *Drak* prišiel v nevhodnú dobu do kín. *Drak* je oceňovaný až dnes, teda v omnoho neskorších časoch ako keď vznikol.

**Asi musel trochu dozrieť. Mňa na *Drakovi* najviac zaujíma hlavná téma, outsiderstvo, teda túžba začleniť sa do spoločnosti. Sú to alebo boli vaše osobné témy?**

*Drak* je môj najosobnejší film vôbec zo všetkých filmov, ktoré som nakrútil. Tam teda okrem drámy jedinca, ktorého spoločnosť odmieta, bol možno podvedomý autorský pocit. Je tam ešte aj určitá citová kalamita, ktorá sa prihodila Eve. Eva milovala Draka a vydala sa za Šimona. No to je zamotanie citového príbehu a ja som sa tiež ocitol v takej situácii. Bola to kus, tak ako Gustave Flaubert o *Pani Bovaryovej* hovorí: „Emma – to som ja“, tak ja môžem povedať: „Eva – to som ja“ v tom filme. Citový zmätok, ktorý vyvolá manželstvo, ktoré sa nevydarí, a láska k inému, to tam kdesi osciluje. Nikto to okrem toho autora nevie, že tam je zakliaty príbeh toho, kto to filmuje. Možno aj preto ten film tak rezonuje, pretože je do neho vložený citový kapitál a že sa tam dostal Evin pocit, ktorý som mal precítený dopodrobna.

**Je tam aj zmena záveru, v literárnej predlohe je iný záver. Prečo ste ho pozmenili, posunuli na inú rovinu?**

Dostanem sa k tomu, ale tam je ešte jedna zmena, ktorá je veľmi výrazná a veľmi zaujímavá, aspoň pre mňa. Spolu s Uhrom sme preniesli z neorealizmu k nám určitú estetiku, a tou je práca s nehercom. Práca s nehercom Drakom skončila, jednak som zistil, že do tak zložitého citového trojuholníka nemôžem obsadiť nehercov, tí mi to jednoducho neuhrajú. A hneď rovnými nohami som skočil do toho najzložitejšieho. Pracovať so špičkovými hercami českými a slovenskými, však Lukavský, Valach, Vášáryová, to bola trojica špičkových hercov. A ja som bol v tomto v porovnaní s prácou s nehercami začiatočník. Všetky to aj pre mňa bola taká výzva, ja som síce pracoval s hercami aj v divadle, nebolo to pre mňa také nové. Ale vtedy sa aj zlomila moja estetika v tomto, že ja som opustil neorealizmus a začal som sa venovať niečomu, čo vyvolávalo veľa otázok, nazval som to introvertný realizmus. Pokiaľ môžem o tejto téme, tak tu na *Drakovi* sa to dá najlepšie ukázať. Tam sa zdanlivo nič nedeje. Ale deje sa tam vo vnútri tých postáv strašne veľa, a to bola tá výzva režijná, ako to dosiahnuť, aby to z toho nezmizlo. To bola najlepšia úloha, ktorú som si pred seba postavil a mám taký pocit, že táto myšlienka sa najviac odráža v *Drakovi*. Ani v tých neskorších filmoch, ešte *Pozemský nepokoj* je robený touto metódou, ale *Jaškov sen* je skôr by som povedal detektívka ako taký nejaký synektívny ponor. V *Drakovi* je to najčistejšie.

Totíž, celý ten prúd neorealizmu aj používania nehercov má obmedzenia, aj tematické. Všetky sociálna téma nemá veľa možností, to je jednoduchá scéna, niekomu sa ubližuje a my mu bránime, takáto schéma sa vyčerpá raz-dva. Zložitejšie vnútorné vzťahy medzi postavami, medzi účinkujúcimi, teda postavami deja, na to neorealizmus nestačí. Aj krátka doba životnosti neorealizmu v dejinách kinematografie bola vystriedaná francúzskej novou vlnou, kde sa už potom začalo viac psychologizovať, u Resnaisa to napríklad dospelo k absolútnemu ponoru do vnútra človeka. Vlastne ani neviete, či je tam príbeh, alebo nie, ale je tam úžasné napätie. Samotný neorealizmus vyčerpá svoj materiál a bolo potrebné prejsť k niečomu inému u mňa. Zlom nastal práve v okamihu *Draka*. Tam sa preukázalo neobyčajné tvorivé partnerstvo pri filme. Aké je to kolektívne dielo. Kameraman, ja hovorím básnicky nadaný kameraman Rosinec, ktorý pracoval s tou optikou, naozaj čaroval čo sa dalo, a muzikant Ilja Zeljenka, tak bez týchto dvoch ľudí by som *Draka* neodovzdal v takej podobe, v akej je. A bez ich umeleckého silného vkladu.

Ja hudbu vo filme považujem za ďalšieho účinkujúceho. Vo veľmi dlhých pasážach zastupuje vnútorný hlas tých postáv, keď kráčajú spolu dvaja na život a na smrť znepríatelení chlapi kvôli žene, keď idú zachrániť čriedu, celú tú sekvenciu by som neudržal v napätí, keby tam Zeljenka nehral so svojim zborom, voice bandom, ktorý dostal celý ten šepot jedovatých dedinských hlasov do hudby plnej napätia. On bol vlastne ďalším hercom v tomto príbehu, tie vklady treba spomenúť, na tom sa najlepšie demonštruje, aký veľký význam má spolupráca umelcov na jednom diele. To nie je dielo jedného človeka, od námetu skutočne sa tam

sústredili také šťastné sily, ktoré to dotiahli do konca. Nespreneveril som sa *Drakovi* ani Chrobákovi. Chrobák v jednom koncepte vo svojej próze má, myslím, že sa to volá *Chlappska reč* alebo tak nejak. Tam postava, z ktorej sa vyvinul Drak, odchádza z dediny. A toto som ja použil, mne bolo proti myslí, aby sa Drak, tak ako som ho vnímal, aby sa zmieril s tým, že mu takýmto spôsobom ublížili, a on tam napriek tomu ostáva. Tak ako dedina pohrdala jeho výnimočnosťou, tak Drak mal právo pohrdnúť dedinou a nechať ju tam v tom všetkom. Ja som, na rozdiel od Chrobáka, ešte zvýšil hodnotu diela, aj som Draka neurobil ako obyčajného hrnčiara, ale ako umelca, ktorý z tých nádob vytvoril sochy, a tým som chcel do protikladu postaviť spoločnosť a umelca. Ten protiklad vtedy v tej dobe bol veľmi živý. Vtedy umenie stálo ostro proti spoločnosti. To som chcel docieľiť miernym posunom tkaniva toho diela, že spoločnosť umelcom opovrhuje a snaží sa ho vytlačiť na okraj. Nie je náhoda, že práve umelci a umenie, tvoriví ľudia povalili železný režim, tá vzbura začala v umení. A toto všetko som cítil a chcel som to dostať do filmu. Takže dúfam, že je to cítiť.

**Zaujímá ma Drakov odchod. Bola to taká evidentná narážka, že človek musí niekam odísť, aby fungoval. Ako na to reagovali schvaľovacie orgány, boli nejaké zákazy? Ako prebiehal celý proces schvaľovania filmu?**

Schvaľovanie *Draka* bola dráma sama o sebe, lebo zase mi otlkali o hlavu robotníckej peniaze, že ich na to nemôžu dať, že je to odťažitá látka, že to so súčasnosťou nemá nič spoločné. Ale ja som nemohol ísť s kartami na stôl a povedať im, že to je absolútne súčasný problém. Ten problém je súčasný, ale to som nemohol povedať, lebo by mi to rovno zakázali. Tak som to všelijakým spôsobom obhajoval, no ale už som mal aj určité renomé a už som mal aj veľkých zástancov a obrancov v umeleckej obci a vo filme. Marenčinova tvorivá skupina sa veľmi jednoznačne postavila za film, za realizáciu, takže tam už nebol tento problém. Ale na začiatku to vyzeralo, že už... no, preto tam je tá dvojročná pauza medzi *Nylonovým mesiacom*. Lebo celý jeden rok sa zápasilo o to, aby sa vôbec táto téma dostala do takzvaného dramaturgického plánu a mohla sa realizovať. Nebyť zásahu tých ľudí, ktorí pracovali v dramaturgii a v tvorivej skupine, tak by sa to nebolo dalo. Veľkú autoritu tam mal Albert Marenčin, a ten sa celou váhou svojej osobnosti postavil za to, aby sa film realizoval, takže niekedy tie šťastné náhody človeku pomôžu.

**Ešte k filmu *Drak sa vracia*, Bol menší problém s hercami. Lukavský chcel hrať hlavnú rolu, boli tam nejaké konflikty. Aký ste režisér vzhľadom na vedenie herca, aby splnil vaše požiadavky? Ste skôr prísny? Ako vyzerá princíp pri nakrúcaní? Napríklad Bednárík bije, ziape, kričí...**

Bednárík milujem, jeho výsledky milujem, aby bolo jasné. Bednárík poznám od začiatku z Nitry ako herca, hovoril som, že z neho bude skvelý režisér, čo bolo vidieť už v tej chvíli. Bednárík, Jajo Pálka a Haspra sú zúriví režiséri, ktorí proste vynadajú, to majú možno od Jiřího Krejčíka. Pamätám si, keď Jiří Krejčík nakrúcal *Polnočnú omšu* a Milka Vášaryová bola vtedy ešte herečka poslucháčka. Mala tam mať scénu, keď sa rozplače, a Jiří Krejčík bol taký zúriviec. Bol som vtedy v ateliéri. Chcel ma vtedy vyhodiť, vrhol sa na mňa ako šakal, vraj čo tam hľadám, tak som povedal, však nesvieti červené svetlo, tak som prišiel za rekvizitárom. Vybavili sme si to, čo ja tam hľadám. No a práve vtedy režíroval Milku a videl som to na vlastné oči. Milka tam mala plakať a on stále nebol spokojný s jej plačom. A začal ju ničieť, hovoril jej: „Co jste to vy za herečka, to nejsou slzy, tohle je glycerín. Tohle já nechci, jak to tady děláte, vy jste herečka? Vy jste neschopná baba, jak to tady děláte? Tak mi to řekněte, že jste herečka. Vy jste obyčejný amatér!“ A Milka začala plakať, ako ju douráždil – kamera. A ten záber ostal vo filme. To bol sviniar režisér. Mne bolo Milky tak ľúto, pretože



to tak chcel, naozajstný plač. Tak toto robil aj Pálka, toto robí možno aj Bednárík, ale dôležitý je vždy výsledok vo filme.

Ja nekričím od prírody. Nemám na to hlasový fond, ale ani povahu. Dostal som sa do ťažkého konfliktu s Valachom. Čítali ste to? Aj som to uverejnil vo svojej štúdií o Valachovi. Ten materiál o Valachovi, tam o tom hovorím. On ma proste nivočil, on nechcel hrať hlavnú postavu, ja som chcel iného. Vysvetľoval som, prečo to tak je, Drak je človek, ktorý fyzicky nepatrí do toho kolektívu. Kolektív ho neznáša, pretože on sa ani nepodobá na našinca, on je niečo iné, čudné. Hovorím Valachovi, že do slovenského prostredia absolútne zapadne. Všetelijakým spôsobom som ho lákal, nakoniec sa na to dal. No opakujem túto historku, lebo inú nemám. Už bol v ateliéri, prišiel v takých hološniach a hovorí: „Toto ja mám takéto nosiť? To nie. Viete čo, ja to nebudem hrať.“ Už boli rozsvietené lampy, Rosinec za kamerou a všetko pripravené na prvý záber. On to vzdal. On povedal, že to nebude hrať. Teraz čo s tým? Tak som ho zavolať za kulisy: „Tak ma počúvajte, pán Valach. Vy mi hovoríte, že vy tú postavu necítite. Ja som robil s nehercami. S nehercami som dosiahol to, že keď oni to cítili, tak to bolo dobré. Ja sa vykašľem na to, čo vy cítite, vy ste herec Slovenského národného divadla. Tak to zahrajte.“ A takto som ho položil na lopatky. A prijal tú úlohu, bol to neustály zápas, ale nakoniec sme sa skamarátili. Toto bola moja režijná metóda. Keď som potreboval dostať napríklad napätie do scény, to bol taký figeľ. Eva po návrate, keď on jej oznámi, že vrátil sa ti Drak. Tam je záber, že dedina sa rozhodne o tom, že oni dvaja majú oslobodiť čriedu. To je taká zákernosť, že dostať týchto dvoch, aby sa navzájom strážili. A ona ho vyprovokuje na cestu, po celú dobu som hovoril Milke: „Vy sa naňho nesmiete pozeráť.“ A on si vyžaduje, ako si prebral od nej tú kapsu, tak si vyžaduje, aby sa naňho aspoň raz milo pozrela. Ona hľadá niekde inde. Tak toto sme si naskúšali a spustil som kameru. Teraz celé to, čo som s nimi nacvičil, tak prebehlo, ale ja som nestopol kameru, nechal som ich, aby sa pražili trošku vo vlastnej šťave. Oni ostali v tých rozpakoch, ona sklopila zrak, Valach zneistel. Dosiahol som niečo úplne autentické a potom som stopol. Myslel som, že ma Valach zabije: „Prečo ste ma nechali, už dávno ste to mali stopnúť, to je úplný nezmysel.“ Hovorím: „Toto bolo to najkrajšie, čo ste zažili, tam sú presne tie rozpaky. Vy ste ako profesionáli vedeli, že ste sa nemohli pozrieť na mňa a vynadať mi, že nejako to musíte dohrať, a to som práve potreboval.“ Takže takto som docielil aj vo vzťahu medzi tými postavami takú určitú autenticitu. Toto je môj spôsob réžie, vymýšľania všetelijakých figľov na hercov, ako z nich dostať to autentické.

### **Docielite ste, čo ste chceli. Pravdu, autenticnosť, skutočnosť...**

Áno, áno. Preto som napríklad robil s nehercami a chcel som dosiahnuť ich skutočné pocity. A to som stále dosiahol. Mne sa z celého filmu tento záber najviac páči, ale potom sme už boli zohratí. Ešte mám krásnu historku, tiež svedčí o mojom spôsobe režirovania. Po premiére som bol zvedavý, čo mi povie Lukavský, a on mi povedal: „Pán režisér, vy jste mi celou tu dobu zatajil v jakém krásném filmu to hrají!“ No tak to bolo to najvyššie ocenenie. Čiže on hral a nevedel ani štruktúru toho filmu, on jednoducho hral to, čo som mu povedal, že som mu to zatajil. Nie, ja hercovi nepoviem, aký mám zámer, lebo by som to pokazil a stalo by sa z toho divadlo. On by ten zámer chcel zahrať, a to som práve nechcel. Treba trošku inými metódami dosiahnuť to, čo chcete. To sú také moje finty a všetelijaké fintičky.

**Po *Drakovi* prichádzajú nezrealizované námety, napríklad *Šalamúnova pieseň piesní* alebo *Oscara Wildea Pieseň pre Johana*, rozprávka *Lomidrevo a Loktibrada*, potom Pappov román *Pieseň pre hluchých*... Prečo sa nerealizovali?**

Nakrútil som v roku 1970 ešte jeden film, ktorý dnes spomínate, to je stredometrážny film *Čarodejnica*. Podľa Čechova. To som nakrútil pre televíznu filmovú tvorbu, na tridsaťpäťku. Iný druh kinematografie som nerobil. Mal som pripravenú ešte novelu Čechova, to mal byť diptych, *Šampanské* sa to volalo. Nakrútil som ešte herecké skúšky, no ale prišiel rok 1968 a po ňom previerky, kde som neobstál, lebo som odmietol takzvanú bratskú pomoc nazvať bratskou pomocou. Nazval som to vojenskou inváziou do Československa. Bránil som sa tým, keď mi to vyčítali, že som nestraník. Len to som vyhlásil, čo ak Ústredný výbor vyhlásil vo svojom prvom vyhlásení spolu s prezidentom a národným zhromaždením, že bez vedomia vlády, bez vedomia národného zhromaždenia a bez vedomia prezidenta tieto vojská obsadili Československo. A ja ako nestraník sa k tomu hlásim, áno je to tak, bolo to nesprávne. A teraz vy chcete odo mňa, aby som to prehodnotil? To nie, no. Čiže, dostal som sa do nemilosti, nemohol som filmy dokončiť, mal som už napísaný scenár aj zmluvu na *Šalamúnovu pieseň piesní*, to som chcel rozrobiť, nič z toho nebolo. A po previerkach, kde som odsúdil okupáciu, ma preradili do dabingu, nedobrovoľne. Dlhé roky som robil v dabingu, ešte kým som bol v kmeňovom, akože hranom filme. Ešte mi potom hovorili, že keď prestúpim do kmeňového stavu režisérov dabingu, budem musieť opustiť kinematografiu. Tak som po pár rokoch prestúpil do dabingu. To bol dôvod, prečo som to nemohol urobiť.

A *Pieseň pre hluchých* som nemohol dokončiť, lebo do toho prišiel prevrat 1989. Vždy som bol na tých zlomoch, odvolávali prezidenta a diali sa celospoločenské zmeny a šiel som, s premiérou *Draka*. Vždy som zastihol takú zlomovú oblasť a nejakým takým čudným spôsobom na to doplatil.

#### **Ako sa vraví: v správnom čase na správnom mieste. Paradox.**

Áno, bol som na nesprávnom mieste v nesprávnom čase.

#### **Od tohto obdobia prichádza taký prevrat, možno osobný aj profesijný zlom. Ako ste citovo alebo nejako osobne prežívali to, že zrazu ste ako nežiaduca osoba preradený do dabingu?**

Bola to ťažká kríza. Aj vnútorná. Klamal by som, keby som povedal, že sa ma to nedotklo. Silne ma to vykoľajilo, aj ľudsky, aj spoločensky. Tie roky som potom prežil v Nitre, v druhom manželstve. A dochádzal som do dabingu. Názor na dabing bol taký, že to je niečo podradné. Mňa sa pokúšali presvedčiť, že si nezaslúžim nič iné, len takýto osud. Objavil som však v dabingu niečo, čo sa vzdŕaľuje od podradného. Zistil som, že dabing je zložitejšie umenie ako nakrúcanie. I keď dabing nie je pôvodná tvorba, ale je to interpretačné, má toľko zložitých umeleckých problémov, až som si tam nakoniec našiel miesto, kde sa môžem realizovať. Čo ma na tom najviac tešilo? Na rozdiel od kamarátov a kolegov, ktorí boli presunutí do dokumentárneho filmu, ostal som pri hranej tvorbe, pretože som mal možnosť pracovať s hercami. A keďže som nadaboval hádam do dvesto filmov, tak som mal príležitosť pracovať s toľkými hercami, s koľkými by som ako režisér hraného filmu nikdy neprišiel do styku. V práci s hercom som objavil veľkú silu. To ma trochu vyliečilo. Jedna vec tam bola veľmi zlá: nemohol som, psychicky, navštevovať kiná, nebol som v stave dopozerať film, ničilo ma to. Vždy som videl dielo a uvedomil som si, že ja to nemôžem robiť. Skrátka, nechodil som do kina.

Obdržal som niečo, čomu sa hovorí elektrický šok, lebo som raz videl, že sa v Nitre uvádza film François Truffaut *Americká noc*. Nevedel som, o čom to je, ale François Truffaut som mal veľmi rád, išiel som sa teda pozrieť do kina. To bolo už po troch rokoch absolútnej neúčasti v kine. A keď som zazrel prvé zábery *Americkéj noci*, tak som zistil, že toto je to,

čoho som sa tak strašne bál. To je film o nakrúcaní filmu. Čiže som dostal na plné pecky to, čoho som sa tak bál. Hovorím tomu liečba šokom. Zrazu som zistil, že prečo ja takto blbnem. Veď ten film je to, čo je môj život, také krásne a tak ďalej. Tento film ma potom vylicil z tej duševnej alebo duchovnej krízy, ktorú som prežíval. Na druhej strane to, že som ostal verný svojmu presvedčeniu, to ma svojím spôsobom dodnes uspokojuje. História mi dala za pravdu, viete. Tí ostatní tvorcovia, ktorí kolaborovali, aj keď to boli moji priatelia... Čo ja viem, Štefan Uher nakrútil dvanásť filmov za tú dobu, čo som ja nesmel. Martin Hollý nakrútil trinásť filmov za tú dobu, čo som ja nesmel. Dvadsať rokov tvorby mi nikto nevráti, ale pocit, že som konal správne, je na nezaplatenie. To bolo vidno aj na Uhrovi, keď sa to potom všetko prevalilo, ako on všetko znáša, ťažko povedať, bral to ako porážku, no, to je silné slovo... Ako zlyhanie, ja som s ním mal o tom aj rozhovor. Bránil sa: „Pozri sa, ja chcem robiť filmy. Pre mňa je film, robiť film nadovšetko a musím toto urobiť.“ On sa tiež párkrát psychicky položil a niekoľko filmov odmietol urobiť, pretože to bolo už príliš, čo od neho chceli. Neodsudzujem ani Uhru, ani Hollého, ale tých dvadsať rokov mi nikto nevráti, ale mám pocit, že som konal správne, je to veľmi dobrý pocit.

**Je to asi silnejší pocit, že tých dvadsať rokov za niečo stálo, že ste mali vlastné presvedčenie, nepodvolili ste sa.**

Áno. Mal som napríklad možnosť emigrovať. Odprevádzal som Stana Barabáša, ďalšieho z kamarátov. Usídlil sa vo Viedni. Barabáš veľmi chcel, aby som odišiel s ním, pretože sme boli veľmi dobrí a dôverní kamaráti. Hovoril mi: „Pod', dvom nám bude trochu v tom cudzom svete lepšie, ako keď každý sám.“ Ja som mu povedal, že neviem, čo by som robil v cudzine, že nemôžem. Som zrastený s domácou pôdou, kultúrou, nemám čo inde povedať. Vybavil mi miesto v kanadskej televízii. Mal som vybavené miesto, a povedal som nie. Jednak by som tu nechal tri deti, to by som nevedel urobiť. Práve vtedy som sa rozvádzal a riešiť súkromný problém odchodom, to som považoval za nemravné. Takže som neodišiel. Bola taká možnosť odísť, odmietol som to. Mne je slovenská kultúra veľmi blízka a myslím si, že by som v cudzine nevedel nakrúcať, možno by som ani nemal o čom.

**Sloboda tvorby, tým sa to vyrovná. Človek si na cudzinu zvykne.**

To je pravda, áno. No však Barabáš mal za sebou veľký medzinárodný úspech, on mal za sebou veľkú cenu za *Krotkú*, čiže on s tým vchádzal do toho cudzieho prostredia. Ja som také niečo za sebou nemal, však? S takýmto hendikepom by som sa asi ťažko vyrovnal. Okrem toho, mám určitý názor na to, čo má robiť inteligencia v národe, na to, aké je poslanie inteligencie alebo intelektuálov. Hovoril som, že opustil svoj národ práve vtedy, keď ostatní museli verejne slúžiť a sklapiť, držať hubu, a riešiť to odchodom do cudziny... Tak to som nechcel urobiť.

**Takže nie ste zbabelec...**

Nerád by som bol, keby sa to heroizovalo. Som s tým spokojný, bolo to moje rozhodnutie. Nebola to nutnosť, slobodne som sa rozhodol a vedel som, aké následky to bude mať. Keďže to bolo slobodné rozhodnutie, tak som ani po prevrate nežiadal rehabilitáciu, lebo som sa rozhodol dobrovoľne. Nikto nenútil, aby som tu ostal. Mal som možnosť odísť a neodišiel som. Konsekvencie z toho som znášal tak, že je to pre mňa zlé, ale je to dobrovoľné. Nemám právo na odškodňovanie. Takže takto som to vyriešil.

**Zakotvili ste v dabingu, ale nevidím to ako niečo negatívne. Dodnes tam pracujete ako dabingový režisér. Ako konkrétne vyzerá práca dabingového režiséra?**

Je to drina.

**Priblížte to trochu.**

Sú tam veľké, obrovské výhody pre mňa. Som sa úžasne veľa naučil, pretože kým sa nerobil digitálny dabing, tak sa rozstrihal film na jednotlivé zábery, potom sa zlepovali znova do celku. Pri tom, keď striháte film, tak si vlastne vyštudujete technológiu a techniku toho, kto ten film nakrútil. Máte možnosť doslova vidieť črevá toho filmu. Z hľadiska školy alebo naučenia sa remesla, je to báječná škola. Môžete študovať, prečo je to takto strihnuté. Je to analýza, ktorá sa vám mimovoľne ponúka. Potom tam je práca s hercom, ktorá je mimoriadne zaujímavá. Ale najväčším problémom je urobiť taký dabing, to bola moja meta, urobiť taký dabing, aby nikto nezbadal, že je to dabované. Aby mal pocit, že to, čo počuje a vidí spolu pasuje. To je najväčší problém. Keď sa vám podarí urobiť taký dabing, že: Kto to hovorí? Však to je predsa Mastroianni! Však on nemôže hovoriť po slovensky! Tak keď sa vám toto podarí, tak to je znamenie, že ste urobili dobrý dabing. Ale docieľiť to mi trvalo takých desať rokov, kým som sa to naučil. Bolo to veľmi zložité. Tam máte problémy jazykového druhu, technického, prenes emócií do dialógu, do novej interpretácie. Ustrážiť to, že každá reč má inde samohlásky, inak otvárajú ústa... Vytvoriť taký dialóg, ktorý bude tak presne pasovať a pritom bude rovnocenný tomu originálu, tak to je veľké umenie. Keď sa, napríklad, prekladá poézia, tak niektorí prekladatelia ako Feldek alebo títo, tak dobrí prekladatelia trvajú na tom, aby aj v poézii tá rezonancia samohlások ostala zachovaná, však. Verlaine má dokonca jednu báseň, kde samohlásky majú svoju farbu. Teraz to sú také zložité prekladateľské problémy v poézii, a pritom ešte poézia nepotrebuje synchrón optický. Čiže v takýchto problémy, v optickom synchrone, sa môžete v dabingu vyškolieť na dokonalé majstrovstvo. Toto keď zvládnete, tak už viete urobiť všetko. No tak ja zhodou takýchto historických okolností som teraz vlastne profesionálne najdlhšie robiaci, tridsaťosem rokov to už je, to už nie sú učňovské roky. Dokonca v Bystrici som aj prednášal dabing, aj hercov som to učil. Čiže teraz už môžem povedať, že už to viem. Len dosť dlho to trvalo.

A na druhej strane to, čím sa ma oni usilovali ponížiť, oni to potom zbadali, že sa pomýlili. Lebo keď som si kúpil už druhé auto, tak všetci komunisti hovorili, že ako on tam dobre zarába. Už chceli ísť do toho dabingu, povedal som: V nijakom prípade. A jedine tak to dovoľím, ak si moje miesto vymeníme, ja pôjdem do hraného filmu a vy choďte do dabingu, žiadne príživovačky.

**Aký rozdiel vidíte v slovenskom a v českom dabingu, lebo sa hovorí, teda aspoň sa vravelo, že český dabing je oveľa lepší ako slovenský. Teraz je to podľa mňa také na rovnakej úrovni.**

Teraz sa to ustálilo. Bola to svojho času pravda.

**A prečo?**

Lebo to robili dlhšie. Mali dlhšiu prax. Tam žiadne nadania národné nie sú, to je vecou skúseností. My sme to začali robiť až v roku 1957. Česi už mali predstih, oni boli majstri, my sme boli učni. Takže v tom bol rozdiel. Dnes by som povedal, nemôžem to však tvrdiť na sto percent, lebo na sto percent nesledujem tú tvorbu, ale myslím si zhodne s mnohými, ktorí to sledujú, že dnes je slovenský dabing najlepší. Nie preto to hovorím, že ja ho robím, nemyslím

na svoje filmy, ale mám kolegov, ktorých prácu si ja veľmi vážim v dabingu, mám dokonca aj žiaka, jedného režiséra, ktorého som to učil robiť, Zdeno Dřínovský.

### Áno. Zvučné meno.

Zdeno Dřínovský bol poslucháčom réžie na škole. Potreboval som v dabingu nejaký štek, také dve vety povedať. Bol to seriál a celý seriál som nepoznal. Oni mi poslali len prvé dva diely, aby som to rozbehol. No a ja som potreboval taký štek. Produkčná hovorí: „Zavolaj nejakého chalana z VŠMU, to spraví každý.“ Zavolala tohto Dřínovského. Dřínovský prišiel, odohral si svoje, potom som odaboval druhý diel. Videl som, že je to hrúza, lebo Dřínovskému to nešlo. A je len poslucháč réžie, nebol to herec. Zrazu tá postava v seriáli začala narastať, mala osem slučiek. V tretej časti mala pätnásť slučiek. Vo štvrtej časti mala štyridsať slučiek. Zvukár mi hovorí: „To musíš preobsadiť, však to sa zbláznime, on to nechytá, on nevie ešte nič o synchróne.“ Stál som vedľa Zdena, som ho vždy stlačil, kedy má začať hovoriť. Hovorím si: „Nevzdám to.“ Zdeno to zvládol veľmi dobre. Nedávno sme sa stretli na nejakom festivale a on mi hovorí: „Ja vám ďakujem, vy ste ma naučili robiť dabing.“ Nikdy nezabudnem na tie modriny, ktoré som mal na tomto. No a dnes robí Zdeno Dřínovský výborné dabingy.

### **V deväťdesiatych rokoch ste sa vrátili k nakrúcaniu. V roku 1992 ste nakrútili *Pozemský nepokoj* a v roku 1996 *Jaškov sen*. Aký bol návrat? Ako tie filmy vnímate v kontexte tvorby filmov deväťdesiatych rokov na Slovensku, keďže toto obdobie znamenalo v našej kinematografii veľkú krízu?**

To bola odmena za moju vytrvalosť v názoroch. To bolo to, čo osud vytrvalcom nakoniec prináša, že sa to na dobré obráti. Naozaj som v dabingu slušne zarobil, to súdruhovia nepostrehli, že ma zavreli do zlatej klietky, v ktorej som si ďaleko viacej zarobil, ako keby som robil hrané filmy. No a tento návrat považujem za istý druh rehabilitácie. To sa mi vrátilo v dobrom. Má to aj svoje korene racionálne. Aby som nevyšiel z filmu, za tú dobu, čo som nesmel nakrúcať filmy, som písal scenáre. Považoval som to za také cvičenie, aby som si udržoval kontakt s hranou kinematografiou, ktorú som chcel robiť. *Pozemský nepokoj* som už mal napísaný, keď prišiel prevrat. A keďže neboli peniaze, tak televízia hľadala nejaký scenár, čo by nebol finančne veľmi náročný. *Pozemský nepokoj* má troch hercov, jeden veľký interiér, v ktorom sa všetko odohráva, a zopár obrazov v exteriéri. Čiže absolútne lacný film. Vtedy vytiahli už hotový scenár. A povedali, že tento scenár by mohli realizovať. Čiže zase náhoda spôsobila, že sa to dalo realizovať.

*Jaškov sen* – to bolo, myslím, zase opäť kvôli Chrobákovi, že mi to dovolili. Tam som dostal pomerne silnú injekciu z fondu Pro Slovakia. Ale aj vtedajší minister Hudec uvoľnil z vládneho nejaké rezervy, myslím desať či pätnásť miliónov na ten film. Čiže sa mohol potom realizovať, a to bol práve ten najúspešnejší film, ktorým sme my tu vlastne začali. A tento pozvali aj so mnou do tej televízie, zakúpili ho. To bol, myslím si, po dlhej dobe slovenský film, ktorý americká televízia odvysielala. Bol to zvláštny kanál, ktorý sa špecializoval na zahraničné filmy a týždeň pred tým vysielali nejaký Buňuelov film. Pred mojím *Jaškom*. Takže som sa cítil taký poctený týmto poradím, že hneď po Buňuelovi som sa dostal na program. Mal som tam veľmi dlhú, zaujímavú diskusiu. To nebolo pre slovenské obecnstvo, to bolo v normálnom vysielaní. Ten film bol prijatý ďaleko vládnejšie a lepšie ako na Slovensku. Na Slovensku aj *Pozemský nepokoj*, napríklad, sa vlastne ani neuvádzal. Jeden z tých distribútorov sa mi zdôveril, že sa mu film veľmi páči, ale že on ho nekúpi, pretože mu neprinesie naspäť náklady, bohužiaľ, on musí uvádzať americké filmy, aby zarobil. Takže *Pozemský nepokoj* sa ani neuvádzal, prešiel bez povšimnutia. Hoci si myslím, že to je popri *Drakovi* najvútornejší, myslím si aj najvydarenejší film. Pokiaľ teda môžem

hodnotiť vlastné filmy. Však ale taký subjektívny pocit vždy človek má, či sa mu to podarilo, alebo nie.

### **Máte tu dokonca, ako vidím, na poličke položenú drevorytinu.**

Áno. Zuzka Kapráliková by sa vám poďakovala, že drevo, lebo to je replika tej, ktorú Jašek vystrúhal a potom skončila v ohni, keď sa mu zdalo, že mu je neverná. No a toto mám z filmu *Každý týždeň sedem dní* od Andreja Rudavského, ktorý tam robil tie sochy, toho sochára, takže na každý film mám takúto spomienku.

**V deväťdesiatych rokoch ste sa vrátili k režirovaniu: *Jaškov sen* a *Pozemský nepokoj*. Zároveň ste pôsobili ako dabingový režisér, ale popri tom ste sa stále venovali publikačnej činnosti, alebo písaniu poézie. Poéziu nazývate citový denník. Vyšli vám dokonca dve zbierky, aby som bola presná: *Absolútna žena* a *Zakázaná zóna*. Čo pre vás osobne znamená poézia alebo literatúra? Nejaká reflexia kinematografie, či vlastného života a pojem pocitový denník, alebo máte nejakú múzu?**

Múza by sem vošla, ale nie pre takýto typ poézie. Je to tak, že keď som sa vrátil k nakrúcaniu filmu, som spomínal, aká to bola pre mňa slávnosť, ale súčasne je to aj potvrdenie toho, že náhoda žičí ľuďom, ktorí sú pripravení. Lebo ja som napríklad *Jaškov sen* scenár celú tú dobu, čo som mal povinnú nečinnosť, tvorivú, tak ja som písal ten scenár. Hoci som nemal istotu, že sa ten scenár bude niekedy realizovať. Ale vidíte, zrazu prišla doba a scenár sa zrealizoval. Čiže nebolo treba čakať na napísanie scenára. Takisto *Pozemský život*. To bolo napísané v časoch, keď som sa cez literatúru, cez scenár dostal do filmu.

Čo sa týka poézie. Hovorili sme o tom, že som začal uverejňovať poéziu v časoch ranej mladosti. Potom celé to pnutie absorbovala kinematografia a ostatným veciam sa nežiadalo na svetlo. Keď sa tak okolo roku 2000 ocitol v ďalšej osobnej kríze, v poradí už neviem koľkej, zrazu mi poézia pomohla. Pomohla mi dostať sa z labyrintu vnútorného chaosu. Lebo ten človek nemusí mať chaos len v puberte, môže ho dostať aj ako celkom starý človek. Poéziu som chápal ako liečivo. Ako uvoľnenie určitého napätia. Okrem toho som vedel, že film nakrúcať nebudem. Toto vedomie som od seba musel nejako odtláčať, na poéziu nepotrebujem žiadneho sponzora. Potrebujem čistý hárok papiera a nápad, alebo určitú emóciu, ktoré chcem vypovedať. Takže hovorím, keď zabránite duši v určitom prejave, tak ona si nájde cestu iného prejavu. Aby sa prejavilo to, čo cítite. Pre mňa vôbec poézia je naozaj intímnym denníkom. Nejde teraz o intimity chápané v bežnom slova zmysle, pretože intimitou môže byť aj duchovný stav, alebo určité premýšľanie je intimitou. Pre mňa je intimita premýšľanie o svete, o zážitkoch, o citoch. Väčšinou sú to zážitky dosť, by som povedal, pochmúrne. Nie som ja založením optimista. Mne sa humor vyhába. Rád zo žartu hovorím, že som dobrá postava do komédie, ale vo mne komédie niet. Som skôr taký premýšľavý samotár. A takejto duši poézia veľmi vyhovuje. Toho sa týkajú aj zbierky *Absolútna žena* aj *Zakázaná zóna*.

Urobil som svojho času také zrovnanie medzi poéziou a medzi filmom. To som urobil ešte v čase publikovania pred, v roku 1957 alebo 1958, keď som viacej rozmýšľal o filme ako o poézii. Objavil som podobnosť štruktúry medzi poéziou voľného verša a medzi štruktúrou filmu. Obrazne povedané, že by som dlhý riadok verša pripodobnil k celku a jedno slovo povedzme vo verši k detailu. Asi takéto vzťahy niekde som objavil. Tento objav ma ohromne uspokojil. A teraz ho uplatňujem. Vnímam poéziu vizuálne, viete, robím aj to, čomu sa hovorí grafická poézia. Dostáva to aj taký určitý optický tvar. Uverejnil som raz, nedávno teda, báseň. Volalo sa to *Odkaz Ferlinghettimu*, báseň o žene. A jeden z tých čitateľov mi

napísal, čo som ani ja nevedel, to bolo asi podvedome, že on v tej básni aj postavu ženy videl, v tej grafickej podobe. Tak to bolo príjemné, takáto dobrá rezonancia. Takto sa teda pozerám na poéziu. A teraz by som hlavne povedal, že je to východisko z núdze. Je to zase taká intimita. Všetky tieto duševné hnutia, to sú háklivé veci. Lenže hovorím, že kto nemá odvahu sa ukázať v spoločnosti celkom nahý, ten by nemal nikdy písať poéziu. Pretože písanie poézie je určité obnažovanie veľmi jemných poryvov v človeku a kto nechce toto zverejňovať, ten nikdy nepíše poéziu. Ale keď to musíte zverejniť, tak...

**Vy ste dokonca aj zverejnili článok, má názov *Trinásta komnata*. Vlastne už ten pojem značí niečo tajné, niečo vnútorné, kde voláte po pravde, po odmietnutí schematizmu. Nebol tento článok takým jasným bodom, presvedčením o odmietnutí politického systému?**

*Trinásta komnata* je pre mňa absolútne charakteristická v takom prenesenom metaforickom zmysle by som povedal. Poznáte Dobšinského poviedky, rozprávky? V *Trinástej komnate* má Maruška, alebo ako sa volá tá hrdinka, zakázané ju otvoriť. Nesmie ju otvoriť. Čiže vzbudzuje to zvedavosť, čo za nimi je. Podľa mojich predstáv, aj tak som to vtedy publikoval, v trinástej komnate je umiestnená pravda. Čo je pravda? To nevieme. Môžeme vedieť, čo je lož. Čo je pravda, to je otázne. To som chcel povedať. To, čo my vidíme, je však iné ako to, čo počujeme. Je tam rozdiel, čiže tú trinástu komnatu je treba otvoriť.

To bolo asi v roku 1956, vtedy Vojtech Mihálik silno a presvedčivo obhajoval tento môj článok. Bol som prvý, kto v tejto kultúre ten pojem použil, ten obraz trinástej komnaty. Odvtedy som ho počul už mnohokrát. Stále však mám pocit autorstva. Asi je to všetko u Dobšinského alebo ľudových povestiach krajšie. Takáto trinásta komnata je v každom človeku. Máte odvahu sa do nej pozrieť, alebo nemáte odvahu? Ak máte odvahu, dozviete sa veľa o sebe a o svete. Ak nemáte, tak bežíte životom nepozorovane ako, povedzme, priemer obyvateľstva. Niektí si radšej ani nespomenie, že tú trinástu komnatu v sebe má. Nie že by ju ešte otvoril. Teda hľadanie aj samého seba. Je to veľký a ťažký proces, aby človek zistil, že čo vlastne v ňom sídli a čo v ňom je. No a toto skúmanie, že čo v vás je, tak to je samo predmetom poézie. To už je tak. To je kontinuum začiatku a záveru mojej tvorby. Nerobím si ilúzie, že ešte budem nakrúcať film, ale samozrejme, že neodmietnem.

**Aký ten váš filozofický rozmer, ak to môžem takto nazvať. Prednášate študentom, ste pedagóg, boli ste v Trnave, teraz momentálne v Banskej Bystrici. Aký ste profesor? Ste prísny, alebo skôr preferuje diskusiu, obojstrannú komunikáciu?**

Prvé, o čo som požiadal poslucháčov, keď som začal prednášať, bolo, že si vyprosujem, aby ma oslovovali profesor. Odmietam, odmietam profesúru. Jednak z rodinných dôvodov, nemám dobré spomienky na profesorskú klímu vo vtedajšej našej domácnosti. A jednak preto, že sa naozaj necítim byť profesorom. Hovoril som, že im budem rozprávať o filme a prečo ho mám rád. Aké sú cesty, aké boli uzlové body, keď sa začala tá filmová farma rozvíjať, akými prešla metamorfózami, premenami... Berte ma ako režiséra, ktorý hovorí o filme. Pretože ho momentálne nemôže nakrúcať, tak o ňom hovorí. A študenti tento môj postoj akceptovali. Možno aj boli radi, že to nie je prednáška, ale rozhovor o filme. A vždy sa im pokúšam uviesť, pokiaľ mám tie možnosti, taký film, ktorý nejakým spôsobom ovplyvnil ďalší vývoj filmovej tvorby. No a o tomto sa bavíme. Takže oni to nepocitujú ako povinné učenie. A mnohí tam teraz majú aj nepovinné predmety. Viete, to, čo si zapíšu. Stala sa mi aj taká príjemná vec, čo ja viem, že prednášam druhoročiakom a prihlásili sa tretoročiaci a štvrtoročiaci, že či môžu chodiť na moje prednášky. To je pre mňa signálom, že asi niečo odovzdávam, možno som takým insitným profesorom a ani o tom neviem. Ale v každom

prípade hovorím skôr o tom, ako ja mám rád film. A mám spätnú väzbu od študentov, ktorí mi hovorili, že som ich naučil mať rád film. Dokonca jeden z tých mojich poslucháčov aj prednáša, to som vám spomínal, v Trnave. Prednáša teraz dejiny filmu a vyhlásil, že to som bol ja, čo v ňom prebudil záujem o film. Takže takýto som ja profesor alebo pedagóg. No, nenásilie – to je moja životná filozofia. Nechcem robiť násilie ani študentom, ani svoje vlastné deti nevychovávam, nevyžívam sa totiž vo výchove.

### **Aký odkaz dáte svojim študentom?**

Odkaz?

### **O čo sa snažíte pri učení?**

Hovorím im o tom, čo ma trápi, čo ma zaujímal. Aké boli moje študentské postoje. Ak som niečo dobre urobil, tak je to to, čo si najviac cením, že majú radi film. Lebo ja považujem film za nádherné umenia a seba za šťastného človeka, že som vôbec mohol nakrúcať film. Považujem za svoje osobné šťastie, že som sa narodil tak zavčasu. Lebo som stihol obdobie, keď sa filmy nakrúcali so stopercentnou podporou štátu. To znamená, že nebolo mojou starosťou zaobstaráť podmienky na nakrútenie filmu. Jedinou mojou starosťou bolo napísať niečo alebo presvedčiť, že toto, čo ja mám na mysli, by mohlo byť užitočné. O financie sa staral štát. To mi môžu dnešní študenti, vaša generácia len závidieť. Ja vám zase závidím mladosť. Takže sme na tom rovnako.

### **Päťdesiat na päťdesiat. Aké sú vaše najbližšie plány?**

Napísal som viacero básní, takže ma nahovárajú, aby som niečo vydal. Hovorila, že je to dobré, rád im verím, že je to dobré. Tak možno, že ešte niečo vydám. No viete, ale dnes je to tak... Voľakedy, keď autor vydal niečo, tak dostal za to honorár, dnes musíte priniesť honorár, aby vám niečo vyšlo. Takže to závisí aj od možností, ktoré budem mať. Ak budem robiť ešte chvíľu dabing, tak by som potom tie možnosti ešte mal na vydanie. Lebo vám dnes nikto nič nedaruje, musíte si vlastne zaplatiť vydanie. Ale špekulujem o tom, že by som tie svoje teoretické úvahy o filme zhromaždil, dal dokopy. Niečo som aj začal, potom som zase chytil takú depresiu, že či to má vôbec zmysel. Potom ma zase študenti presvedčili, že áno, že by to chceli. Tak som zatiaľ vydal skriptá pre prvý ročník. Keďže to oceňujú, tak ma to motivovalo, že niečo takéto by som zase mohol zozbierať. Lebo úvah o kinematografii som v podstate zhromaždil dost' od päťdesiatych rokov. Ponúkol som to Filmovému ústavu, tak keď budú mať záujem o to, že by to bolo pre niekoho užitočné, tak to môžem dokončiť. Ja som ohromný lajdák, ja som si tie veci neodkladal. A teraz to krvopotne zháňam, niektoré svoje články. Musím chodiť do univerzitnej knižnice, staré časopisy zháňať, kde sa tak rozepamätávam, že tam som to mal. Nikdy som nezhrmažďoval, viete. Prvýkrát som si to uvedomil, keď odo mňa na škole chceli, aby som vykázal svoju teoretickú činnosť. Tak som upadol do rozpakov, lebo ja vlastne neviem, čo tam mám dať. Tak som si to začal zháňať, no a tak vznikla tá myšlienka, že možno by sa to mohlo vydať. To musia povedať druhí, že či to chcú, lebo to by som ja nemohol odfinancovať. To je priveľa, je to priveľký balík na mňa.

**V každom prípade vám držím palce, aby sa všetko skompletizovalo, čo sa skompletizovať dá, a aby som raz v kníhkupectve videla nejakú knižku, ktorá určite nebude tenká, knižku vašich esejí o filme, ktorú si s radosťou prečítam. Ďakujem pekne za rozhovor.**



Je to bodka?

**Je to bodka.**

Dobre.