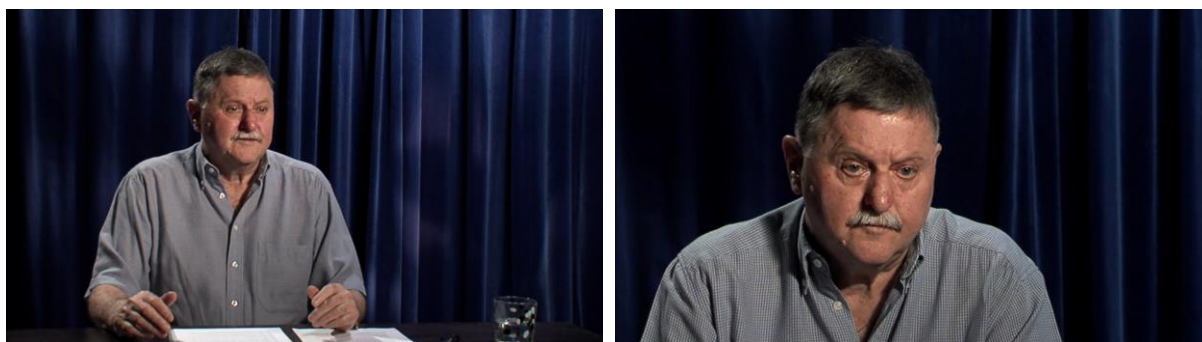


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



IGOR DOBIŠ

(8. 8. 1941, Sereď) Slovenský režisér dokumentárnych filmov. Po maturite nemohol z kádrových dôvodov pokračovať v štúdiu na vysokej škole. Po dvoch rokoch práce v rôznych robotníckych zamestnaniach dostal povolenie prihlásiť sa na Vysokú školu poľnohospodársku v Nitre. Štúdium neukončil, odišiel do Bratislavy a dostal sa do televízie, kde pracoval až do roku 1964. Na jeseň nastúpil na katedru žurnalistiky na FF UK. Počas štúdií sa zoznámil s Petrom Mihálikom a spoločne navštevovali projekcie SFÚ. Venoval sa publikačnej činnosti a získal pravidelnú rubriku v denníku Práca. Filmové recenzie, kritiky a rozhovory publikoval aj v denníkoch Smena, Ľud a v dvojtýždenníku Film a divadlo. V roku 1968 začal spolupracovať ako pomocný režisér na debutovom filme Dušana Hanáka 322. V januári 1969 nastúpil do Spravodajského filmu, aby mohol absolvovať projekcie týždenníkov pre potreby diplomovej práce. V nej spracúval tému histórie spravodajského filmu na Slovensku. Tento text publikoval v roku 1971 SFÚ pre študijné účely. V rokoch 1969 až 1990 sa podieľal na scenáristickej príprave a réžii spravodajských periodík ako Týždeň vo filme, Obzor, Sonda a Kinožurnál. Spolupracoval s kameramanmi ako Vladimír Holloš, Ján Piroh, Oskar Šággy či Pavol Marko. Nakrútil filmy *Polomská vzbura* (1971), *Juríčkovci* (1973), *Pieseň o Slovensku* (1974), *Žiť ako ostatní* (1977), *Tradicie Pohronia* (1980), *Hlbokým a vrúcny dychom* (1981), *Tretia generácia* (1982). Venoval sa aj športovej tematike vo filmoch *MS 70* (1970), *Moderní mušketieri* (1975), *Pipa* (1980), *V stope Svetového pohára* (1982). Realizoval filmy o mestských pamiatkach ako *Dukátové mesto* (1983), *Pamiatková starostlivosť v Československu* (1986), *Bratislava v krokoch času* (1986). V roku 1984 realizoval multivízny systém troch synchronizovaných plátien a dvanástich diaplôch pre III. program pamätníka SNP v Banskej Bystrici. Od roku 1986 spolupracoval s Vojtehom Zamarovským, kameramanom Jurajom Galvánkom a dramaturgom Milanom Varsíkom na 13 dielnom seriáli *Veľké civilizácie očami Vojtecha Zamarovského* o prameňoch našej európskej civilizácie. V roku 1990 nakrútil s historikom Levom Zacharom a kameramanom Jurajom Galvánkom filmy z cyklu Dejiny Slovenska: *Kelti na Slovensku* a *Rimania a Germáni na Slovensku*. Pre všeobecnú československú výstavu v pražskom veľtržnom paláci realizoval v roku 1991 multivízny systém Posolstvo budúcim generáciám. Od roku 1994 prednáša na FF UK v Bratislave televíznu žurnalistiku. Súčasťou jeho publikačnej činnosti je i práca Dokumentárny

film – história, teória, realizácia. V roku 2003 získal jeho film *Z labyrintu sveta do raja duše* o Kolomanovi Sokolovi Cenu európskeho kultúrneho dedičstva. S Petrom Marákym, riaditeľom Slovenského národného múzea, spolupracoval na výstave *Ako sme žili? Slovensko v 20. storočí*. Išlo o najrozsiahlejší multimedialný projekt SNM.

ŠKOLSKÝ ROK: 2013/2014, 26. 5. 2014

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Ján Plišnák

STRIH: Veronika Fülepová, Ján Plišnák

KAMERA: Simona Vrábľová, Oliver Záhlava

ZVUK: Martin Majoroš

PRODUKCIA: Nikola Kováčsová

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

Kde ste vyrastali?

Vyrastal som v dvoch mestách. Po vojne sme žili v Komárne, čo bolo dvojjazyčné mesto, ja som tiež z dvojjazyčnej rodiny. Otec bol Slovak, mama Maďarka. To bolo také zaujímavé mesto, pretože tá rieka akoby spájala ľudí mnohých názorov a stále sa niečo dialo. Potom, keď som mal štrnásť rokov, sme sa odsťahovali do Piešťan a tam som žil ako iní chlapci. Jediný problém bol v tom, že otcov brat bojoval počas druhej svetovej vojny u RAF a po februári 1948 odletel späť do Londýna, z čoho plynuli pre otca aj pre celú rodinu problémy, ktoré nám celkom neumožňovali žiť ako ostatným. Konkrétne, keď som chcel ísť na vysokú školu, tak mi to stopli a povedali, že si budem musieť najskôr vyrobiť nejaký nový, použiteľný kádrový posudok a preukázať robotnícky pôvod. Po maturite som sa teda dostal na výstavbu slepačích fariem v Ivanke pri Dunaji, staval som lesné cesty pri Starej Turej, a tak sme sa vylepšovali. Nebol som totiž sám, mali sme takú partičku podobným spôsobom posvätených rodín. Boli tam dizajnéri, dobrí chalani.

Potom ste sa mohli prihlásiť na vysokú školu?

Išlo to tak postupne. Po dvoch rokoch som dostal dovolenie, aby som išiel na Vysokú školu poľnohospodársku do Nitry. Tam som prežil dva roky a bolo mi jasné, že zo mňa žiaden poľnohospodár nebude. Tak som sa tam poďakoval a vyrazil do Bratislavy. Študoval tu môj švagor, ktorý mi pomohol dostať sa do televízie, do produkcie, do športu. Vtedy tam pôsobili také začínajúce hviezdy ako Karol Polák, Rado Siváček a podobní komentátori, ktorí boli v takom dobrom švungu a vďaka nim som sa mohol porozhliadnuť po odbore, aby som videl, že o čo sa vlastne bude v najbližších rokoch hrať. Tam som robil až do roku 1964. V tej dobe som absolvoval prijímačky na žurnalistku. V auguste som tam zaďakoval a na jeseň som začal študovať.

Váš prvý kontakt s filmom?

Priznám sa, že ako decko som bol fanatický milovník filmu. Veľmi sa mi páčili týždenníky, pretože v tých úvodných titulkoch nado mnou lietali lietadlá a lokomotívy. Jednoducho celé sa to hýbalo, takže ako malý som to musel obdivovať. Vtedy bolo samozrejme štúdium ešte d'aleko. Ale miloval som aj kino a filmy. V škole nás každý rok vláčili na mesiace priateľstva a podobne, kde som absolvoval všetky bojové snímky typu *Pád Berlína* a *My z Kronštat*, ktoré som poznal naspamäť.

Na vysokej škole ste sa venovali písaniu o filme.

Už istá súhra okolností tomu aj napomohla. V ročníku so mnou študoval aj Peter Mihálik, môj budúci blízky priateľ zo Žiliny, ktorý sa už vtedy začal venovať filmovej teórii a aj vďaka nemu som k tomu bližšie prilínil. Chodili sme veľmi často do Filmového ústavu, ktorý bol vtedy ešte na Rybnom námestí, kde je dnešný hotel Holiday Inn (Hotel Danube, pozn. J. P.). To bola taká stará budova, v ktorej sa odohrávali úžasné projekcie. Z FAMU vozievali každý týždeň kolekcie niekoľkých najnovších filmov, ktoré nešli vôbec do distribúcie. Boli to také premietania pre tvorivých pracovníkov z Koliby. My ako študenti sme sa tam votreli, ale Filmový ústav si ten záujem vážil, a tak nám dával rôzne príležitosti, vďaka ktorým sme sa dostali k recenzentskej a kritickej práci. A videli sme aj bežnú produkciu, ktorá sa každý štvrtok dostávala do kín. Začali sme písať recenzie, a tým sme sa živili počas štúdií. Mne sa podarilo získať aj polovičný úväzok v denníku Práca, čo bol dosť čítaný denník. Tam som mal každý piatok filmovú rubriku, v ktorej som recenzoval všetky filmy, čo sa dostávali práve na plátna kín.

Ako si spomínate na Petra Mihálíka?

My sme si padli do oka hneď v prvom ročníku a veľmi veľa času sme prerozprávali o filme, videli sme veľa filmov a čítali sme množstvo knižiek. Peter bol vyslovene vedecký typ – to bolo zrejme od začiatku. On skrátka fajčil, písal a čítal a išiel v jednom kuse ako stroj. Bol to úžasne potentný človek. Z tej príjemnejšej stránky veci som už spomínal tie projekcie vo Filmovom ústave v pivovare a potom neskôr na Trenčianskej ulici, kde bola Slovenská požičovňa filmových diel. To boli tie pravidelné projekcie, počas ktorých sme videli to naše týždenné penzum asi pätnástich až šestnástich filmov. Potom sa nám podarilo nájsť si spoločný privát, takže ešte aj tam sme rozprávali hore-dole o filme. Peter to jednoznačne ťahal k vedeckému vyvrcholeniu jeho kariéry. Bol tam však jeden taký zvláštny zádrhel, s ktorým ja vnútorne nie som vyrovnaný. V roku 1968 sa prihlásil na konkurz do Krátkeho filmu na miesto dramaturga. Tam bol prijatý a pustil sa do práce na projektoch, ktoré boli v roku 1968 aktuálne. A keď v roku 1969 začali previerky, tak na to aj doplatil. V komisii sa ho pýtali na to, aký vzťah má k tomuto obdobiu a či bol v tomto nejakým spôsobom angažovaný. Peter povedal, že áno, a oni ho vyrazili. To je mi dodnes nejasné. On predsa prišiel niekedy v máji 1968, keď už veci boli dosť ďaleko. Je ho veľká škoda. On mohol spraviť ešte veľa a myslím, že aj spravil. Viac, než sa vie.

Témou vašej diplomovej práce bola história spravodajského filmu.

Téma histórie spravodajského filmu na Slovensku sa ma chytila aj vďaka tomu, že som sa v nejakom materiáli dočítal, že v Piešťanoch, kde som prakticky aj žil, vychádzal v roku 1916 počas prvej svetovej vojny nemý filmový týždenník *Pistyner Journal*. A tak som po ňom začal pátrať a postupne som sa do toho hlbšie dostával. Vyústilo to do toho, že som sa s mojím profesorom a tútorom docentom Jozefom Weiserom dohodovil na tom, že sa pokúsim spracovať túto tému v spolupráci so Spravodajským filmom, čo ale nebolo až také jednoduché. Šiel som za vtedajším šéfredaktorom Milanom Černákom a povedal som mu svoju predstavu. Požiadal som ho, aby bol mojím tútorom a spolupracovníkom, s čím on súhlasil. Ja som tému odovzdal a vtedy sa to nejako zastavilo.

Vtedy asi začala aj okupácia...

Keď prišli Rusi, tak sme samozrejme išli všetci do ulíc a pozerali sme, čo sa deje. Bola to hrôza. Zhodou okolností som tam stretol Dušana Hanáka. On tam bol so svojou priateľkou a ja so svojou snúbenicou. Prežili sme spolu v tých uliciach celý deň a motali sme sa tam hore-dole. Boli sme priatelia z tých čias. Dušan bol vtedy začínajúci, ale už dosť renomovaný režisér. Mal za sebou film *Prišiel k nám Old Shatterhand*, práve s Karлом Slachom dokončil *Omšu* (kameramanom filmu bol Stanislav Niedbalski – pozn. Z. M.) a mal hotový scenár na 322, ktorý bol už v príprave. V tých najbližších dňoch sme stále trávili čas v tomto pokuse o zorientovanie sa a niekedy začiatkom septembra sa ma spýtal, či by som s ním nechcel spolupracovať na tom pripravovanom filme.

Trúfali ste si nato?

Bolo to lákavé, ale nemal som žiadnu praktickú skúsenosť s hraným filmom. No ale vrhol som sa do toho.

V tej dobe tu však už boli Rusi...

Áno, boli také obavy. Pamätám si, že sme sa veľmi často rozprávali o tom, či má zmysel robiť tieto filmy, či to nebude stopnuté a či to nebude trezorované. Nikto však nevedel povedať, kedy sa to spustí. Vedeli sme však, že to príde, takže sa s tým nedalo nijako zvlášť nič robiť.

Dokedy ste na filme spolupracovali?

Na tomto filme som spolupracoval až do januára 1969, keď sa mi ozval šéfredaktor spravodajského filmu Milan Černák s tým, že najneskôr k 20. januáru musím nastúpiť do Spravodajského filmu, inak mi nevie garantovať prehliadku filmových týždenníkov od roku 1945, o ktorú som ho požiadal a ktorú mi prisľúbil. Čakalo ma obrovské penzum práce a navyše to bolo také obdobie, v ktorom si ani Černák nebol istý, či zostane v tej pozícii šéfredaktora Spravodajského filmu. Objavovali sa totiž rôzne náznaky, ktoré avizovali čistky. Takže moja spolupráca s Dušanom skončila v polovici januára.

Potom ste nastúpili do Spravodajského filmu.

Spravodaj bol v tom čase veľmi dynamické prostredie. Všetci boli totiž plní zážitkov z augusta 1968. Všetci tvorili tie historické *Čierne dni*, ktoré ste pravdepodobne aj videli. Pracovalo tam množstvo rovesníkov a absolventov FAMU, kameramani ako Vlado Holloš a postupne prichádzali aj ďalší, napríklad Jano Ďuriš. Bolo tam aj mnoho veľmi dobrých kameramanov a asistentov kamery, ktorí prišli k remeslu niekedy v pätnástich. To bol prípad Oskara Šághyho. To bol skvelý kameraman a úžasný reportér. To je človek, ktorý mal boží dar. Vedel, kedy zdvihnúť kameru a kedy pustiť, čo bolo v tých časoch veľmi významné, pretože boli nemilosrdné limity na výrobu jedného spravodajského šotu do týždenníka. Na jednu výrobu dostali 90 metrov, čo boli asi tri minúty. A z toho bolo treba všetko vytvoriť. Toto všetko sa naučili, vedeli to, a čo bolo najdôležitejšie, rozprávali o svojej tvorbe. Povedali nám, ako ju robia a čo si treba pripraviť. Tomu sa podriadila aj konštrukcia šotov. Všetky okolnosti boli také, aby sa z veľmi limitovaného množstva materiálu dali vyrobiť kvalitné snímky.

Takže absolventi FAMU začínali v Spravodaji?

Vtedy malo vedenie Slovenského filmu takú predstavu, že všetci absolventi filmových škôl, a týkalo sa to hlavne tých pražských, by mali prejsť spravodajskou skúsenosťou. Nejakú dobu, rok, dva, tu mali stráviť, aby spoznali slovenské prostredie, slovenské milieum a slovenské zvyky, pretože mali taký pocit, že v tej Prahe sú odtrhnutí od slovenského života. Tak sa k nám dostávali títo ľudia. Prišiel Peter Hledík, prišiel kameraman Pavol Marko, prišiel Jožo Beňo, Slavo Luther a iní.

Ako ste si delili prácu?

Na Spravodaji bol problém v tom, že bol fixný počet periodických čísel. Bolo 52 žurnálov, boli mesačníky a boli dvojtýždenníky. A išlo o to, kto sa k tým uzávierkam dostane, kto bude napríklad vyrábať len snímky do žurnálov. Bolo tam veľa ľudí a málo čísel. Takže z toho vznikli občas také pretlaky, ale to neboli spory a napätia. To všetko sa riešilo, išlo iba o to, kto sa k akej práci dostal. Lebo popri práci v periodikách bola ešte takzvaná objednávková tvorba, a to boli filmy, ktoré sa prideliovali z rôznych ministerstiev, napríklad z ministerstva poľnohospodárstva. To boli vyslovene také technologické snímky a niektoré aj ideologické. Takže to bolo celé penzum práce, ktoré sa na Spravodaji dialo.

Dalo sa s nástupom normalizácie vyklúčkovať z ideologických poučiek?

Tam veľmi tancovať nebolo možné, pretože tento týždenník bol pod ideologickým dozorom tlačového oddelenia ÚV KSS a oni kontrolovali prípravné fázy, konečné fázy a hotové týždenníky si každý týždeň premietali. Takže tam sa veľmi tancovať nedalo. Ak sa dalo urobiť niečo netradičné, tak v mesačníkoch. Prvý z nich bol *Obzor*, ktorý vznikol v päťdesiatych rokoch na pomoc poľnohospodárstvu, ale za tých 20 rokov zmenil svoju

podobu do inej, a neskôr tak zanikol. Potom vznikol mesačník Sonda, ktorý poskytoval priestor pre mnohé únikové témy. A tam nachádzali priestor ľudia ako Jano Piroh, Ľubo Štecko, Jano Mančuška a iní. Tam bola príležitosť robiť a tam sme ju aj hľadali. Ja si pamätám, že som mal pripravenú tému mŕtvej dediny pri Žiari nad Hronom, pri tej hlinikárni. To bola kvitnúca obec s vyše dvetisíc ľuďmi, ktorú behom pár týždňov vystaňovali von. Mal som to pripravené a chcel som spraviť taký triptych. Druhou časťou bol *Podzemný kostol v Lendaku*, ktorý vybuďovali domáci. Existovala taká hrozba atómového útoku a ľudia boli plní strachu. Lendakčania, ktorí chodili po svete, nosili správy, a ľudia sa tak skrátka zariadili. Vykopali pod zemou kostol. No a potom treťou časťou bol *Kvet za prácu*. Ten film som spravil na margo osláv MDŽ, kde raz za rok pobeňovali funkcionári s nejakými kvietkami a mysleli si, že sa to tým dá vybaviť. S týmto filmom som narazil. Začal som ho robiť a vtedy som si uvedomil, že sa nedá veľmi skákať, lebo v priebehu 24 hodín som ho musel prerobiť. To som robil s Jánom Ďurišom.

Takže do veľkej miery fungovala aj autocenzúra.

Áno, aj autocenzúra, ale tie tlaky boli sústavné. Ani by som to nenazval tlak, to boli limity, cez ktoré sa nesmelo prejsť. To sa týkalo aj skladby týždenníkov. Nezabudnite, že toto obdobie, o ktorom hovoríme, to je začiatok sedemdesiatych rokov, keď filmový týždenník nebol tým, čo pred pätnástimi rokmi. Vtedy bolo zoradených sedem až osem šotov podľa novinového princípu. Prvá bola politika, potom bolo vnútro, zahraničie, hospodárstvo a na konci bol šport. Už sa ale vyrábali monotematické publicistické vydania, v ktorých sa orientoval klasický divák týždenníka troška komplikovanejšie. Zrazu bol prekvapený, že miesto siedmych šotov s atrakciami a s rôznymi pesničkami má jeden problém, ktorý musí riešiť na pätnástich minútach.

Ako prebiehala príprava reportáže?

No, tak celé to začalo vytvorením letáčka, v ktorom boli naznačené témy, ktoré chcete v každom týždni urobiť. S tým bolo treba ísť za dramaturgom, dramaturg za šéfom a oni to buď schválili alebo navrhovali výmenu niektorých šotov za iné. Bez toho sa nedalo začať. A až potom išla tá realizačná fáza. Scenáristická príprava týchto vecí sa nerobila. Na jednotlivé šoty sa nerobili námety. Tie sa robili skôr pri takých fejtónoch, ktoré vyžadovali aj viac času aj viac peňazí. Vtedy sa vypracovali námety, aby bolo vidno, čo za týmto zámerom vlastne je.

A samotná realizácia?

Ten najpravidelnejší princíp bol v tom, že v pondelok ráno odišiel štáb von, pričom sa samozrejme zohľadňovalo aj to, aby sa jeden šot netočil v Pezinku, druhý v Michalovciach a tretí v Žiline. Nebolo treba obísť celú zemeľu, aby sa vytvorilo jedno číslo. Čiže tam vtedy existovala metóda maximálnej úspornosti. Tie vydania nerobil iba jeden režisér, ale pre neho pracovali aj kameramani, ktorí dostali inštrukcie a pracovali samostatne. Keď sme sa vrátili, materiál išiel do laboratórií, jednotlivé šoty sa dali dokopy a potom sa opatrili písaným komentárom. To bola takzvaná serviska. Serviska bola vždy vo štvrtok ráno za účasti šéfredaktora, dramaturgov aj tvorcov, ktorí sa na tom podieľali. No a potom prišla schvaľovačka, ktorá odobrila túto nemú verziu. V ďalšej fáze nastúpil hudobný dramaturg a režisér dokončoval komentáre, ktoré sa potom schvaľovali. V piatok ráno bola vždy mixáž najnovšieho vydania a dopoludnia chodil na Kolibu každé vydanie schvaľovať riaditeľ. V pondelok bola schvaľovačka už na Spravodaji, kde sa hotové číslo predviedlo, hodnotilo, kritizovalo, chválilo.

Vybočovalo niečo z tohto pravidelného rytmu?

Asi v roku 1976 sme museli ísť do sprievodu na prvého mája a mali sme nástup kdesi na Záhradníckej. Bolo pol deviatej a zrazu mi šéf hovorí, že chod' za riaditeľom, chce ti niečo dôležité povedať. Tak som išiel, vtedy bol riaditeľom Malíček, a on mi hovorí: „Vyber si niekoľkých spolupracovníkov, máme nepotvrdené, že prezident Svoboda zomrel.“ Museli sme bleskove vyrobiť špeciálne číslo, ktoré malo ísť do kín asi o deň, maximálne dva. Tak som zobral strihačku, finišera a ľudí, s ktorými sme to vždy robili, a pustili sme sa do archívov. Hľadali sme zábery a postupne sme zvažovali materiály zo starých vecí. Napapierkovali sme to, poslali na Kolibu, prišiel materiál, strihali sme, dokončovali. V noci okolo jedenástej bola schvaľovačka, že či to môže byť. Všetko bolo hotové, a tak hovorím, že ideme robiť mixáž, aby to bolo čím skôr. No a vtedy niekto povedal, že počkajme do rána, lebo to ešte nemáme potvrdené. To bolo tak, že bol prvý máj, všetci sa museli tváriť veselo, takže tam vtedy nikto nemohol asi umrieť. Na druhý deň prídeme do roboty a zase nič, žiadna mixáž. A ani na tretí deň zase žiadna mixáž. Tak sme sa pýtali, že čo bude, či je oživený alebo ako je to možné? No a potom vlastne zistili, že to spôsobil nejaký skrat medzi tlačovými agentúrami a úradom, skrátka nič sa nedialo a pochovali sme toho Svobodu až o dva a pol roka. Ale zas vtedy to už bolo hotové a vymenili sme iba dve tri vety. Takže aj takéto sa občas prihodilo.

V roku 1971 ste nakrútili film *Polomská vzbura*.

To bol taká veľmi dramatická téma zo stredného Slovenska za prvej republiky. Kulíšek, vtedajší šéfdramaturg na to chcel napísať scenár a tak nás tam poslali. Ako kameraman bol určený Vinco Rosinec, to bol taký klasik, tak sme sa klaňali pred ním. Do štábu bol ešte pridelený aj Juro Galváne, tiež veľmi dobrý kameraman, s ktorým som potom robil tie *Veľké civilizácie* od Zamarovského. Občas sme dostávali takéto príležitosti, aby sme ukázali, že dokážeme vyrobiť iné a lepšie filmy. Takže vďaka tomu som sa v roku 1971 dostal k *Polomskej vzbure* a ten film sa nám veľmi podaril, bol veľmi dobrý. Vtedy boli pravidelné festivalové prehliadky československého filmu, každý rok to bolo niekde inde – v Plzni, v Prahe, v Nitre, v Bratislave a tak. Poslali sme tam tento film a on to vyhral, takže bolo to také nadšenie. Pre mňa to bolo dôležité, lebo som si predstavil, že áno, teraz sa otvoria trochu dvere a bude možné robiť aj inú tvorbu. Preto som si vyľadával témy, ktoré mi boli blízke a podobným spôsobom vznikli aj *Juríčkovci*. V nejakých regionálnych novinách som našiel správičku a vyrazili sme do krásneho prírodného prostredia, kde žila jedna pani s ôsmimi deťmi a práve sa jej narodili trojičky. Bol tam aj otec, ktorého však skoro nikto nikdy nevidel, lebo chudák mal osem kilometrov do práce do bane, tam robil a potom osem kilometrov zase späť do kopcov. Takže vždy, keď prišiel a keď odišiel nikto nebol doma a bol to taký dobrý duch rodiny. Vtedy sme rozmýšľali, ako tento šot spraviť. Zabetónovali sme teda kameru oproti dverám a tie dvere sa otvárali a zatvárali vždy, keď niekto prišiel. Skrátka plné dvere ľudí. Potom sme rozpovedali krátku story a tento šot mal veľký úspech. Vtedy dramaturgovia povedali, aby sme z toho spravili film, pretože je to úžasná téma. Boli to takí pekní, dobrí ľudia, a vtedy mi napadlo, že ten príbeh musí byť veľmi prostý. Zobrazit' jednoduché, všedné veci, ktorými oni žijú a ktoré ich naplňajú. A hlavne to krédo pani Juríčkovej bolo úžasné. Pýtam sa jej, čím sa riadi, a ona hovorí: „My veríme v Boha a ctíme zákon.“ A vtedy som si uvedomil, že to je vlastne úžasné posolstvo. Tento film sa chytil vďaka takýmto jednoduchým prvkom a vďaka tomu, že hudbu mi mohol komponovať veľmi dobrý jazzový pianista Laco Gerhardt, ktorý už predtým robil filmy s Dušanom Hanákom. Mal skúsenosti a aj mal zmysel pre filmovú hudbu. Tam sa zišla neveriteľná spoločnosť. Laco Déczi, Laco Trop, celá tá slovenská špička československého jazzu. Bola to milá príležitosť a sám som sa na to veľmi

tešil. S týmto filmom sme potom vyhrali ten festival. Ale žeby sa tí šéfovia išli za tým nejako pozabíjať, to nie. Vyhrali sme, to bolo pekné a to bolo všetko.

Venovali ste sa aj športovej tematike, nakrútili ste napríklad *Moderných mušketierov*.

Áno, to som robil s Jánom Pirohom. On práve vtedy tuším skončil školu. Ten film sa nám podaril, lebo sme tomu vyrobili taký dobrý rámec. Boli veľké európske preteky päťbojárov, a tak sme do toho filmu vložili to, ako vlastne tých päť disciplín vzniklo. Zaujímavo sme to pospájali a šťastný bol aj výber našich šéfov, ktorí to poslali na festival do Budapešti. Maďari sú zamilovaní do moderného päťboja, takže si nás za to veľmi vážili. Nehovoriac o tom, že to bola veľmi príjemná odbočka bez ideológie. Vtedy sa dali spraviť také príjemné, dobré a dynamické reportáže. Podobným spôsobom som postupoval aj pri filme *Pipa*. To bola taká mladá, trinásť až štrnásťročná gymnastka z Detvy, ktorá sa za takých zvláštnych okolností pripravovala s babkou na olympiádu 1980 v Moskve. Ja som tieto filmy staval na takej prostote a na jednoduchosti. Táto snímka potom tiež vyhrala cenu na festivale v Krani, v Juhoslávii.

V roku 1976 ste urobili reportáž o majstrovstvách Európy vo futbale.

Futbal bol zaujímavý tým, že vtedy československé mužstvo malo dobré výsledky, a tak sme si povedali, že urobme niečo, pretože postupovali na tých majstrovstvách Európy. Niečo sme natočili v Bratislave, potom sme išli do Kyjeva a tam hralo Československo so Sovietskym zväzom. Celkom dobre to vyzeralo, ale keď už bol ten film hotový a malo sa pokračovať, tak zrazu s tým bol koniec. To dokončenie, to finále sa robilo v Belehrade, ale tam už išla iná zostava. Tam išla smotana. To bolo troška horkosti, ale však čo, nevadí.

V roku 1985 sa vám podaril film o Veľkej Morave.

To bol celovečerný triptych. V druhej polovici osemdesiatych rokov sa chystal taký projekt na Kolibe z Veľkomoravského obdobia. A vtedy sa dohodli, že bude nutné pre to urobiť nejaký podklad. Vytvoriť obraz tohto obdobia, sústrediť pamiatky, všetko vo forme filmu. Vtedy sme vyrobili tieto tri snímky: *Vznik a pád Veľkej Moravy*, *Magna Moravia* a *Život a umenie Veľkej Moravy*, kde boli veľmi dobre sústredené všetky faktické veci. To bol zaujímavý film a vyhrali sme s ním Etnofilm v Čadci. Ten, kto sa do toho mal pustiť, to mal všetko na lopate.

Spolupracovali ste s mnohými kameramanmi, ako na nich spomínate?

To je jedna z najpríjemnejších životných skúseností, ktoré som mal. Oni zostali doživotnými kamarátmi a mali sme dokonca také tesné vzťahy, že Dušan Hanák bol za svedka na mojej svadbe, ja som bol za svedka na svadbe Vlada Holloša a podobne. Boli to takéto blízke, rodinné vzťahy, boli sme taká dobrá generácia. Bolo fajn, že sme boli tak generačne blízko a veľmi sme si rozumeli. K tomu samozrejme potom neskôr pribudol aj Paľo Marko, tiež dobrý kameraman. Ako skončil FAMU, tak sa vrátil. Mal som na týchto ľudí šťastie, lebo to boli skvelí kameramani a obrovskí profíci s úžasným videním. Kamarátski, nevyťahovali sa, žiadny exhibicionizmus... To bolo to najpozitívnejšie, že tieto vzťahy sa v určitých kruhoch a v určitých zoskupeniach držali vo veľmi dobrej, peknej a čistej rovine.

V Banskej Bystrici ste pracovali na multivíznych systémoch.

Ten prvý audiovizuálny systém sa robil v roku 1969. To robil Krátky film z Prahy, ale vtedy som ja bol ešte veľmi ďaleko od toho. No a potom sa to muselo v pravidelných päťročných intervaloch obnovovať. Boli tam dva programy v expozíciách a potom tretí program v kinosále. Išlo o filmové projekcie plus diaplochy. Takýmto spôsobom sa to tvorilo. Ja som sa

k tomu dostal po prvýkrát v roku 1984. Dovtedy to robili ľudia z Prahy a potom to mal na Kolibe pod palcom riaditeľ Ctibor Kováč. Ale okrem neho tam bol úžasne múdry a šikovný človek, kameraman Jožko Grussman. Skvelý chlap. On bol taký technický typ, taký „koumák“, a vymýšľal do toho rôzne technické triky, ktoré sa potom dali využiť. S týmito multivíznymi systémami to bolo buď alebo. Buď vás to oslovilo alebo neoslovilo. Keď ste pochopili ten technický princíp celej veci, že čo sa vlastne od toho požaduje a akým spôsobom sa to dá dosiahnuť, tak ste sa toho mohli držať. A ja som mal šťastie na spolupracovníkov. Popri tom Jožkovi Grussmanovi tam pôsobil ešte Milan Milo, veľmi dobrý kameraman a výtvarník. Takisto Paľo Marko, čiže taký veľmi úzky kruh. Zaujímavé na tom bolo, že sa vytvoril nejaký úrad, niečo ako výstavníctvo, a oni tie multivízie dostali do referátu, lebo ich chceli robiť, ale zistili, že to je veľmi drahý špás. Stálo to veľa peňazí a bolo tam množstvo rozkreslovačiek. Aký námet vlastne spravíte, v akom rytme sa budú meniť tie veci, a hlavne rôzne technické triky. Napríklad ten základný filmový princíp bol vo vytvorení triorámy. To boli tri spriahnuté Arriflexy, ktoré išli na jeden motor, aby bola zabezpečená synchronita. V tých časoch to bolo ešte takto komplikované. Takže sme mali tieto tri spriahnuté kamery, ktoré boli na takom mohutnom statíve a dali sa robiť horizontálne pohyby a vertikálne pohyby a všetko bolo trikrát. Dal sa urobiť obrovský výrez a bolo to veľmi efektné. Na tom sme strávili veľmi veľa času, pretože tam museli klapnúť všetky podmienky, aj prírodné. Všetko muselo byť na 100 %, aby to efektne vyšlo, ináč to bolo len také zametanie. S týmto sme sa tam dosť narobili, lebo ja som robil tú kinosálu prvýkrát v roku 1984. To boli nejaké tri plátna plus tie diaplochy, na ktoré bolo treba vyrábať diáčiky. Tie schvaľovačky boli strašné, pretože všetci sa chystali, že sa uvidia na oslavách SNP, takže to bolo dosť o hubu.

Pracovali ste pritom aj s archívnymi materiálmi?

Áno, samozrejme, pretože prvý program sa zaoberal obdobím do druhej svetovej vojny, druhý program sa zaoberal druhou svetovou vojnou a SNP a tretí bol v kinosále zo súčasnosti. Tam boli také slávy ako spartakiáda a podobné efektné obrazové veci. Nové továrne, nové vedecké pracoviská... Bola to taká výkladná skriňa. A muselo to byť veľmi príťažlivé, efektné, dynamicky spravené, a tieto veci boli tvorené z archívov. Robili sme so Slovenským filmovým ústavom, s pražským ústavom, s budapeštianskym archívom a s Moskvou, samozrejme. Všetko, čo sa dalo, tak sa muselo vyžmýkať.

Synchronizácia bola v tej dobe asi dosť náročná na čas a trpezlivosť.

To bolo niečo príšerné, tam sa mohlo stať tisíc chybičiek, hlavne tie diáčiky. Tam muselo všetko klapnúť. Na tom sme sa natrápili. V Banskej Bystrici sme to skúšali týždne predtým. Veľmi veľa trpezlivosti na to bolo treba. Dnes by sa tieto veci dali technicky zvládnuť omnoho jednoduchšie, ale vtedy sme to museli robiť takto komplikovane.

Neskôr ste tieto systémy realizovali v Prahe.

Áno, robil som to v roku 1989 ešte tu v Bratislave a potom v roku 1991 v Prahe. Bolo to po Nežnej revolúcii vo Veľtržnom paláci a volalo sa to Posolstvo budúcim generáciám. To bola takisto veľká produkcia a malo to obrovský úspech. Denne to tuším bežalo desať hodín počas šiestich mesiacov. V tom veľtržnom paláci to bolo plné. No a potom som ešte raz robil tento program v roku 1994 pre Banskú Bystricu.

S Vojtechom Zamarovským ste realizovali *Veľké civilizácie*.

Vo svojej tvorbe som mal ešte jednu linku, ktorá ma veľmi držala, a to boli staré pamiatky. Nakrútil som cyklus filmov o mestských pamiatkových rezerváciách na Slovensku a robil som aj filmy pre propagáciu Československa v zahraničí o rekonštrukcii starých pamiatok. Mal som takúto skúsenosť, pretože jedna z najdôležitejších vecí je, akým spôsobom snimate architektúru. To je veľmi komplikovaná vec a málokto z kameramanov tomu nejako vyhovuje. Vďaka týmto skúsenostiam som sa odvážil do tohto projektu vôbec ísť. Išlo o koprodukcii Slovenského filmu, Slovenskej filmovej tvorby a Slovenskej televízie. Štáb sme dodávali my. Popri mne tam bol kameraman Juro Galvánek a produkčný Paľo Gubčo. Oni zase dodávali dramaturga Milana Varsíka a ešte nejakého človeka z riaditeľstva. Poviem úprimne, mal som z toho troška aj strach, lebo to obnášalo obrovské penzum práce a veľké množstvo historického materiálu, ktorý sme museli dať dokopy. Vtedy som presedel u pána Zamarovského veľmi veľa hodín aj dní, pretože som chcel od neho získať čo možno najviac informácií a hlavne vytvoriť šikovnú metódu, ktorou toto všetko budeme robiť. Vtedy sme chodili na také dlhé rundy. Prvá bola na jeseň roku 1986. Vyrazili sme niekedy koncom septembra a na Vianoce sme prišli domov. Nakrútili sme veľkú časť Turecka, Malú Áziu a potom sme ešte išli do Grécka. Čo sa dalo spraviť, sme urobili. Nasledujúce roky sme to robili pravidelne. Trvalo to troška dlhšie kvôli tomu, že sme potrebovali mať víza, a to vybavovanie nám to trocha komplikovalo.

Ako nakrúcanie zvládal pán Zamarovský?

No, už mal sedemdesiat rokov a mal aj zdravotné problémy, takže sme ho museli veľmi šetriť, pretože v každom z tých dielov vystupoval na kameru. Celé tempo filmu sme tomu museli prispôbiť. Boli sme aj v mnohých rizikových krajinách, napríklad v Iraku, a to v období, keď skončila iracko-iránska vojna. To bolo veľmi rizikové.

Mali ste ešte nejaké problémy pri nakrúcaní?

Tam bol iný problém, a síce, že vedenie Slovenského filmu sa nevedelo rozhodnúť, či to budeme robiť na film alebo na magnetický záznam. A keďže tá technológia nebola vtedy ešte na Slovensku zabehnutá, tak sme to robili na film, čo nám spravilo veľa práce navyše. Museli sme sa starať o ten materiál počas troch mesiacov, keď človek ani nevedel, do čoho si môže sadnúť. To bolo dosť komplikované, lebo v tých časoch boli blízkovýchodné pomery veľmi dramatické.

Ako hodnotíte úspech tohto cyklu?

Tie filmy mali vzdelávacie ciele a myslím si, že mali aj úspech, pretože Slovenská televízia to reprízovala v priebehu piatich rokov asi sedemkrát, čo je celkom slušné. Sľubovali sme si troška viac z takého komerčného hľadiska, ale v tom období po roku 1989 boli na Kolibe také zvláštne okolnosti a pravdepodobne sa tomu nikto nemohol venovať tak dlho, aby to dobre predal. Škoda.

Ako ste prežili deväťdesiate roky?

Vtedy som s Petrom Marákym, riaditeľom Slovenského národného múzea, vytvoril nový projekt. Domnievali sme sa, že po Nežnej revolúcii bude treba nanovo interpretovať slovenské dejiny, a tak sme sa rozhodli vytvoriť cyklus filmov Dejiny Slovenska. V roku 1990 sa o to vtedajší minister Mikuláš Kováč (tom čase bol ministrom školstva Ladislav Kováč – pozn. Z. M.), mimochodom úžasný človek, začal zaujímať, schválil to a mohli sme sa pustiť do práce. V tom istom roku som vytvoril dva filmy s Levom Zacharom a dávnych Keltoch a o Rimanoch a Germánoch na Slovensku. Veľa sme točili v Rakúsku. Tie filmy mali

veľký úspech, lebo v roku 1991 sme s tými Rimanmi a Germánmi vyhrali hlavnú cenu na Academia filme v Olomouci, čo bol vtedy prestížny festival. Takže tento prechod sa mi podaril. Neprijemné bolo, že v roku 1991 nás všetkých prepustili z Koliby, ale vtedy som mal veľa práce, pretože som robil pre Prahu ten multivízny systém a nakrúcal som tie dve snímky o dejinách Slovenska. V roku 1992 ma pozvala televízia, aby som nastúpil ako šéf publicistiky. Na to však nerád spomínam, nebola to príjemná skúsenosť. Tam som pôsobil do roku 1994, keď sa začali meniť pomery a prichádzali tam Mečiarovi ľudia. Čiže som zo dňa na deň odišiel a so mnou aj iní kamaráti ako Ilja Ruppeldt, Kvetoslav Hečko a takí tí ľudia z Krátkeho filmu, ktorých si človek váži a berie vážne. Vtedy som práve dokončoval v Banskej Bystrici ten pamätník a na jeseň som začal učiť na žurnalistike. Čiže starý pes sa vracia na miesto činu. Tam som učil televíznu žurnalistiku a popritom som robil filmy. Zopár dobrých kúskov sa mi podarilo. Bol som v Amerike nakrúcať film o Kolomanovi Sokolovi, starom slovenskom výtvarníkovi. Pár dní pred jeho stými narodeninami sme dobehli za ním do Arizony. To bola veľmi dojímavá skúsenosť. Prišiel tam aj pán minister kultúry Milan Kňažko, ktorý práve v Los Angeles vybavoval nejaké veci v súvislosti s Matejom Mináčom, a tak mu priniesol gratuláciu a vyznamenanie.

Ako sa volal tento film?

Volalo sa to *Z labyrintu sveta, do raja duše*. Hodinový film. V tom poslednom období som sa orientoval na spoluprácu so Slovenským národným múzeom, lebo ten Peter Maráky bol veľmi tvorivý človek a mal záujem robiť inštalácie výstav troška ináč ako „sem položím sviečku a tam zápalky“. Všetelijaké expozície a kombinácie s filmom sme robili. Vtedy sa pripravoval veľký projekt Slovenského národného múzea nazvaný *Ako sme žili, Slovensko v 20. storočí*. A to bolo zaujímavé, lebo som mohol urobiť sedem filmov na jednotlivé obdobia. Išlo o brejky, ktoré oddeľovali etapy v živote Slovenska a Slovákov.