

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



JURAJ ŠAJMOVIČ

(27. 4. 1932 Piešťany – 20. 4. 2013 Praha) Filmový a televízny kameraman a fotograf. Vyštudoval Vyššiu školu umeleckého priemyslu v Bratislave, odbor fotografia, a FAMU, odbor filmový a televízny obraz. V rokoch 1962 – 1972 pracoval pre Čs. armádny film. Spolupracoval tu so svojim spolužiakom Ivanom Baladom, s ktorým vytvoril filmy ako *Cintorín bez mena* (1963), *Tri gaštanové kone* (1966), *Metrum* (1967), *Les* (1969) či *Archa bláznov* (1970), ktorá bola zakázaná ešte pred dokončením a uvedená až v roku 1990. Od roku 1972 pracoval ako kameraman na voľnej nohe. Jeho filmografia sa v prevažnej väčšine dotýka televíznej tvorby, kde debutoval roku 1960 prvým československým televíznym filmom *Smrť sa volá Engelchen* (I. Balada), nakrúteným podľa románu Ladislava Mňačka. Podieľal sa na tvorbe populárnych televíznych seriálov *Sanitka* (1984) a *Dobrodružstvá kriminalistiky* (1989, 1991, 1992, 1993). Medzi jeho ďalšie filmy patria: trojdielny *Adam Šangala* (1974), *Pasca* (1981) od Stanislava Párnického, *Návrat ztraceného ráje* (1999), *Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba* (2000), *Mach a Šebestová a kouzelné sluchátko* (2001) a tiež film *Golet v údolí* (1995), za ktorý bol ocenený Českým levom. Šajmovič bol predovšetkým známy tým, že nakrúcal ručnou kamerou, venoval sa tiež umeleckej fotografii a maľbe. V roku 2004 vydal knihu fotografií *Duch času*.

Školský rok 2012/2013

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Pavel Chodúr

Koho považujete sa svojho najdôležitejšieho životného učiteľa a od koho ste čerpali najviac inšpirácie?

Takých ľudí, ktorí sa točili v mojom živote okolo mňa, je viac. Prvé skúsenosti sú vyložene ľudského charakteru. Vplyv rodiny, priateľov... Ako sa človek pomaličky osamostatňuje, začínajú na neho vplývať rôzni ľudia, ktorí sú väčšinou talentovanejší alebo schopnejší alebo charismatickejší. Stretáva sa s učiteľmi na školách.

Vyštudoval som Umelecko-priemyselnú školu v Bratislave na Palisádach. Vtedy to bola škola veľmi erudovaná, ktorá sa odlišovala od všetkých ostatných. To bolo v 50. rokoch. V období, keď sloboda umenia a sloboda tvorby bola veľmi determinovaná a my sme na škole v podstate mohli robiť všelijaké vylomeniny, obrazne povedané. Tam bolo pár učiteľov, ktorí mali na mňa veľký vplyv. Po Umelecko-priemyselnej škole som prešiel na FAMU v Prahe na odbor filmová kamera, kde sa tiež našli učители, ktorí na mňa vplývali. Musím povedať, že niektorí v horšom slova zmysle a niektorí v lepšom slova zmysle. Najväčší vplyv na škole mal na mňa profesor Šmok, ktorý bol veľmi tvrdý, ale schopný a ľudský človek. Mal som s ním spočiatku veľké konflikty. To sa neskôr zmenilo. Viete, ja som Slovak a Slováci boli vždy považovaní za takú odnož Československa. Viacej sebedomia mali českí poslucháči ako tí slovenskí. Na Slovensku filmová škola ešte nebola, boli 50. roky, vtedy, myslím, ešte len vznikala. A Slováci chodili na FAMU poskromne. Neskôr sa ukázalo, že aj mnohí slovenskí poslucháči sú na veľmi vysokej úrovni. Vrátili sa naspäť do Bratislavy, vznikla tam nová generácia ako Uher, Ješina a ďalší. Tí boli v ročníku nado mnou. A aj profesor Šmok, ktorý ma na začiatku deptal, zistil, že u mňa to nejde na povrch tak jednoducho a ľahko ako u ostatných. On bol veľmi dobrý a schopný pedagóg. Zistil to a snažil sa mi pomôcť. Nakoniec sme sa stali veľmi dobrými priateľmi. Takže on mal vtedy na mňa najväčší vplyv. Čo sa týka umelcov, tak samozrejme som sledoval aj slovenské aj české výtvarné umenie. Chodil som na rôzne výstavy, skrátka typický kameraman. Osobne si myslím, že dnes je veľkou chybou, že sa kameramani dostali viacej do sféry výsostne technickej a zanedbávajú zložku výtvarnú. To bolo veľké plus v celej mojej kariére, že som hlboko ctil všetky výtvarné prejavy, aké v histórii existovali. Niežeby som ich kopíroval, ale hľadal som v nich, nechal som sa nimi inšpirovať a kameraman by mal vždy byť skôr výtvarníkom než technikom. Technika sa dá naučiť. Ostatné, čo je nadstavba kameramanského umenia, sa naučiť nedá. Dnes sa kameramanstvo nepovažuje tak veľmi za umenie. Kameramani sú v dnešnej dobe dosť potlačovaní hlavne producentmi, ktorí ich veľmi neuznávajú a uznávajú ich jedine tí dobrí režiséri, ktorí vedia, že film je vlastne spojenie obrazu, zvuku, herca a scenára. K filmu teda obraz stopercentne patrí.

Váš život je obklopený vizuálnym umením, či už ide o film, fotografiu alebo v súčasnosti o maľovanie. Každé s týchto umení je iné a každé si vyžaduje iný prístup. Ako by ste popísali vplyv týchto umení na váš život?

Podľa môjho názoru je skutočne dôležité, aby na vysokých školách, ja som to mal aj na UMPRUMke aj na FAMU a máte to pravdepodobne aj vy, existoval nejaký predmet súvisiaci s dejinami umenia, a nie len s dejinami filmu. Film totiž, ako vieme, vznikol v nadväznosti na ostatné druhy umenia. Film musel bojovať a tiež sa vyvíjať. Prešiel od púťovej atrakcie k dokumentárnemu spôsobu vnímania a potom sa začali robiť aj dramatické útvary. Film musel vznikáť a vydobíjať si miesto medzi umeleckými druhmi. Nemyslím si, že to bolo až také zložité, prebehlo to v podstate dosť rýchlo, ale tú cestu skrátka musel urobiť. Tu môžem spomenúť, že som bol za vojny nútený, okrem iných neveselých príhod, stráviť pol roka v podzemnom bunkri v Piešťanoch, kde som sa narodil. Nesmeli sme ísť von, takže tá nuda a strach na mne zanechali hlboké stopy, o ktorých píšem vo svojich memoároch. Tam som začal kresliť známky. Bol som taký detský filatelista, mal som známky, zohnal som si ceruzky

a papiere a kreslil som. Bolo to veľmi naivné, ale práve tam sa začal prebúdzat' môj vzťah k výtvarnému umeniu a aj k výtvarnému prejavu. Ten vo mne zostal a v správnej chvíli ma nasmeroval aj ku kamere. Chcel som pôvodne robiť režiséra, tam ma však nezobrali. Preradili ma na kameru a som rád, pretože som zostal pri obraze a pri vyjadrovaní obrazom. Filmová kamera ide ruka v ruke s fotografiou. To sa na FAMU forsírovalo. Robil som fotografiu aj na UMPRUMke. Prvé dva ročníky, to sa myslím už dnes nedeje, sme len fotografovali, robili sme fotoscenáre, kde sme sa učili strihom hovoriť a spájať obrázky tak, aby na seba nadväzovali. Film je vlastne rozpohybovaná fotografia, čiže to, že som sa veľmi urputne venoval fotografii, mi v mojej práci kameramana veľmi pomohlo. Námety som zbieral na začiatku kariéry na Slovensku. Fotil som také Slovensko, ktoré už dnes, bohužiaľ, neexistuje. Dodnes z toho žijem, a nie vo svojich filmoch, ale vo svojich memoároch spomínam na tie najkrajšie časy, keď človek chodí po slovenskej krajine, ktorá je dnes úplne iná. Vtedy bola ešte taká archaická, stadiaľ mám svoje najlepšie fotografie. Vlastne vtedy som hojne fotografoval a aj s tým som mal problém, pretože Slovensko sa nedá fotografovať bez krížov. A kríže v tej dobe vo fotografii neexistovali. Mne potom až trocha neskôr v 60. rokoch uverejnili nejaké fotografie s krížom a bol som veľmi skritizovaný kvôli tomu v Mladej fronte. Ale dodnes si myslím a nemyslel som si to len sám, že slovenská krajina bez krížov sa nedá fotografovať ešte ani dnes.

Bol som na Slovensku pred 5 rokmi a tie kríže sú jednoducho všade. Slovenský ľud je nábožný ešte stále, aj keď už nie v takej miere ako kedysi, ale bez krížov sa fotografovať jednoducho nedá. Čiže toto je súvislosť mojej výtvarnej tvorby, ktorá vyústila v starom veku, čiže dnes, do maľovania. Keď som opustil kameramanskú prácu, začal som maľovať, pretože bez tvorby nedokážem existovať. A mám už celú súpravu malieb, ktorú by som v Bratislave veľmi rád niekedy vystavil. Tieto maľby vychádzajú z môjho videnia života, aké bolo v 50., 60. a 70. rokoch. Tak isto ako vyúsťuje v mojich memoároch, ktoré píšem o svojom detstve až do absolutória na FAMU, a mám veľkú ťažkosť a zatiaľ sa mi to darí, možno to vyjde v slovenčine tu v Prahe a možno sa to dostane aj na Slovensko.

Ako si spomínate na svoje filmové začiatky a prácu na prvom česko-slovenskom televíznom filme *Smrť sa volá Engelchen*?

Pre mňa to bol dosť veľký a nečakaný vstup do filmu, pretože môj kolega režisér Ivan Balad'a bol už v tých rokoch pracovne zainteresovaný v českej televízii. To bol koniec 50. rokov, začiatok 60. rokov. On tam bol zamestnaný ako radový režisér a ja som práve končil školu. Bol som o rok nižšie, pretože som na FAMU prepadol.

Balad'a mi zavolať, že sa v televízii pripravuje nejaký kolosálny veľkofilm *Smrť sa volá Engelchen*. To si ani neviete predstaviť. Literatúra mala svoju úroveň, ktorá nevybočovala ani veľmi doprava, ani veľmi doľava, ani hore, ani dole. Mňačko bol fundovaný človek aj po stránke politickej – bol dlhoročným členom komunistickej strany, zároveň bol slušný spisovateľ a veľmi ostrý redaktor, reportér. Robil aj reportáž z procesu s Eichmannom. V tom období bola téma partizánstva glorifikovaná, skoro religiózna záležitosť, a on prvý vtedy napísal román, ktorý hovoril o partizánoch, pretože on sám bol v tom zúčastnený, rečou, akou predtým nikto nehovoril. Tak román samozrejme okamžite získal ohromnú popularitu. On si to mohol dovoliť, iní také šťastie nemali. On bol natoľko fundovaný straník a politicky aktívny, že on si mohol dovoliť napísať takúto knižku. Skutočne, keby to napísal niekto iný, nemusela by nikdy vyjsť, alebo by autora okamžite zatvorili. On tým, že videl partizánov plnokrvných, takých, akí skutočne boli, si získal pre svoj román ohromnú popularitu, to si dnes nevieme ani predstaviť. To čítal vtedy snáď každý pumpár, robotník, intelektuál. Čítal ju jednoducho každý.

No a v televízii bol vtedy veľmi schopný dramaturg, ktorý sa volal Michaelli, a tomu sa toto dielo podarilo presadiť. Slovenská televízia vtedy ešte nebola taká, aká je dnes. Vtedy to bola

svojrázna samostatná inštitúcia. Nebola závislá ani od Prahy, ani od ničoho iného. Michaelli mocou svojho postavenia a populárnosti vydobil tej knižke filmovú adaptáciu. Celovečerný čiernobiely film. Podotýkam, že prvý čiernobiely celovečerný televízny film v československej republike. Pred tým nebolo nič. Tu v Čechách nakrútili len nejaký balet. Dva roky na to vznikol film *Smrt si říká Engelchen* v Prahe, ktorý režírovala dvojica Kádár a Klos. Myslím, že dokonca aj trocha vychádzali z našej filmovej verzie. Nemal taký úspech ako náš film, lebo na televíziu sa pozerá milión ľudí a na film 20 000 ľudí. Čiže v televízii to bolo populárne. Opakovali to niekoľko rokov. Už to teraz samozrejme zostarło. Kvôli tomuto filmu vznikali mnohé komplikácie. Keď sa dostal do televízie, nikto nevedel, čo má čakať, a pre nás ako dvojicu mladých ľudí, ktorí dostali príležitosť sa tejto látke venovať, bol úspech nepochopiteľný. Tam ako herci začínali Müller, samotný Daňo Michaelli tam hral, Mistrík a ďalšia kopa slovenských hercov, ktorí sa neskôr stali veľmi populárni. Napríklad pre Haverla to bol tiež prvý film, takže sa tam skutočne vystriedalo kopec hercov. Ešte chcem pridať takú perličku. Po nežnej revolúcii sme zakladali kameramanskú asociáciu. Keď sme robili taký almanach, ako svoj prvý film som uviedol *Smrt sa volá Engelchen*. A oni ma verejne obvinili, že vydávam prácu niekoho iného za svoju. Oni mysleli, samozrejme, *Smrt si říká Engelchen* od Kádara a Klosa, a nie film *Smrt sa volá Engelchen*, ktorý nepoznali.

Za svoju kariéru ste pracovali s niekoľkými režisérmi, s Ivanom Balad'om, Stanislavom Párnickým, Antonínom Moskalym, Zdenom Dostálom alebo Otakarom Vávrom. Ako si na spoluprácu s týmito režisérmi spomínate?

Pre kameramana je veľmi dôležité, akého dostane režiséra. Ja som mal v podstate šťastie na dobrých režisérov. Začínal som s Ivanom Balad'om, s ktorým sme spolu študovali na Umprumke aj na FAMU. Mali sme tým pádom spoločné názory. V 60. rokoch bol boom talianskeho neorealizmu, ktorý nás zastihol v prvých rokoch na FAMU. Ten nás veľmi hlboko inšpiroval, dotkol sa nás, pretože to bolo prvýkrát, čo sa filmári odpútali od ateliérov, odpútali sa od konvencií. Dodnes je pre mňa osobne a aj pre mnohých mojich rovesníkov neorealizmus neprekonaný. Naopak, mám strach, že v súčasnosti sa vraciame do neorealistickej štylizácie, ktorá si chce získať diváka svojou pútavosťou, ale je vyložené založená na finančných prostriedkoch a na možnosti financovania. To neorealizmus nebol. To boli lacné filmy, keď sa išlo do ulíc. Boli to krásne filmy o hlbokých ľudských problémoch, s výbornými hercami a s celou galériou nových režisérov. Podľa mňa je neorealizmus neprekonaný a dúfam, že sa nejakým spôsobom film trochu k nemu vráti. To znamená k životu takému, aký je, nie takému, aký by sme si ho chceli predstaviť, ako v tých miliónoch gangsterských filmov a filmov, ktoré sú plné násilia, plytkých filmov. Nehovorím, že medzi nimi nie sú krásne filmy, vždy sa nájdu ľudia, ktorí sú založení vyslovene na tradícii a umenie považujú za svoju tvár a nepodliehajú súčasnému producentskému systému, ktorý víťazí na všetkých frontoch. A preto nevzniká mnoho vynikajúcich diel. Nehovorím, že nevznikajú. Ale mnoho filmov chodí po povrchu a vtiera sa divákovi do bytu svojím nevkusom a podobne. Zažil som na Slovensku niekoľko slušných filmov. Bohužiaľ, v súčasnosti sa k nim dostávajú veľmi sporadicky, ale niekoľkí mladí ľudia, myslím, vytvorili nejaké pekné filmíky. Bohužiaľ som všetky nevidel, no počul som o nich. Napríklad *Marhul'ový ostrov* od Petra Bebjaka. Dúfam a v podstate verím v tomto viac Slovákom ako Čechom.

Tu som urobil nejaký film, už neviem presne aký, a Párnický ho videl, tak si ma zavolať a urobili sme film *Pasca*, ktorý získal v Prahe na festivale hlavnú cenu, tam hral Bartoška, Adamovič a ešte iní herci. S Párnickým bola veľmi dobrá spolupráca. Režiséri, ktorí si vážia kameramanov, ktorí vedia, že film je obraz, a ktorí podľa toho pracujú, nie je veľa. Scenár to je samozrejme iná vec. Ja sa dotýkam viac filmu ako obrazu, pretože som predsa len kameraman. A Párnický si hrozne vážil kameramanov. Dokonca mi raz na pľace povedal, že mi závidí, že som kameraman. On si vážil kameramana a vedel, že ten obraz hovorí k

divákovi. Strašne rád sa mi pozeral do kamery, čo mi väčšina režisérov nerobí, a spolupráca bola z tohto hľadiska veľmi dobrá. A myslím si, že on si aj ďalších kameramanov vyberal podľa toho, ako mu to so mnou išlo. My sme potom ešte natočili film *Hĺbkový rekord* s Martinom Hubom. To bol taký polodokument. Niekedy vidím svoje filmy, bohužiaľ na Slovensku ich veľmi často nepúšťajú, len tie veľmi populárne filmy ako *Adam Šangala*. Čo bol tiež film pre televíziu veľmi nezvyklý, veľký trojdielny film, kvôli ktorému som opustil svoje zamestnanie v Prahe. Teda miesto v Armádnom filme, pretože som tomu dal prednosť *Šangalovi*. No a potom *Tri gaštanové kone*, čo je film, ktorý si veľmi vážim, pretože je to jeden z prvých čiernobielych slovenských filmov, je natočený tiež za veľmi neprofesionálnych podmienok, robený ale priamo v teréne, kde sa celý ten príbeh odohrával. To bola inak prvá filmová úloha veľkého slovenského herca Juraja Kukuru, a Dočolomanský v tom filme exceloval. A ten film si vážim, pretože sme ho robili priamo v teréne, boli tam naturšiči a ľudia v dedine Malatiná, kde sme to robili, poznali ten román, preto išli aj zadarmo na tom filme pracovať. Ako tvorcovia sme tam boli hýčkani, no proste ľudia tam žili pre ten film a to na tom filme trochu vidieť. A to som rád, že tento film sa stále opakuje ako jeden z desiatky filmov, ktoré som na Slovensku urobil. Podaril sa nám vtedy spraviť čistý slovenský film. Som rád, že ho dodnes opakujú, aj keď sa na ňom podpísal čas, ktorý odvtedy uplynul. Čo sa týka techniky, ako kameraman som v Bratislave zažil veľmi krušné chvíle, pretože technika v televízii postupovala veľmi pomaly, oveľa pomalšie ako v Prahe, takže film natočiť v lepšom technickom stave bolo skoro neuskutočiteľné. No a Vávra, tak ten mal rád slovenských hercov. Bral si slovenských hercov, bral si aj slovenských kameramanov. Zobral si môjho priateľa, ktorý bol v nižších triedach podo mnou v škole, Barlu, a s tým natočil niekoľko krásnych filmov a aj slávny film *Zlatá reneta*. Barla odišiel na Slovensko hľadať pre jeden film ďalšieho Slováka, ja som bol čerstvý absolvent FAMU. Už som mal niečo za sebou, už sa aj o mne trocha hovorilo. Tak si ma zobral na *Trinástu komnatu*, čo bol veľmi zlý scenár, aj keď ho napísal Vladimír Neff, slávny český literát. Film to veľmi úspešný nebol a moja spolupráca s Vávrom ním nebola ideálna, pretože on nie je režisér môjho typu. Z toho, čo sme si dopredu určili, on všetko nihilizoval a nevykročil zo svojho tieňa. Bol predsa len o tých 30 – 40 rokov odo mňa starší.

Natáčali ste v Čechách aj na Slovensku. Ako by ste porovnali tieto dve prostredia z umeleckého a politického hľadiska? Ktoré vám vyhovovalo viac?

Nikdy nebolo mojou túžbou zostať v Čechách. Počas štúdia mi to vôbec nenapadlo, pretože som cítil slovensky. V tej dobe sa národovectvo stalo veľmi populárnym a dobrým. Slováci sa v Čechách pravidelne schádzavali. Myslel som si, že keď skončím, tak pôjdem na Kolibu alebo niekam inam a budem robiť slovenské filmy. Tak sa vyvíjala koniec koncov aj moja fotografická tvorba, no ale nakoniec sa to skončilo úplne inak. Tu som si našiel dievča, zamiloval som sa a oženil som sa. Ona najprv chcela ísť so mnou na Slovensko, lebo videla moju túžbu ísť domov, ale potom sa to skončilo tak, že tu dostala dobré miesto a ja som tu zostal s ňou. No je to už strašne dávno, ale dodnes som zostal Slovákom a myslím si, že moja tvorba je taká, aká je, a zostala slovenská. Preto ma obzvlášť trápilo, keď som skončil školu a podal som si žiadosť na Kolibu za asistenta, pomocného kameramana a kameramana, že mi dodnes, bohužiaľ, neodpísali. Takže som si musel hľadať niečo tu v Čechách. Strašila ma vojna, tu ma nechceli nikde zobrať, pretože nemám nejaký veľký robotnícky pôvod. Vtedy to bolo všetko trochu inak ako dnes. Ale nakoniec ma zamestnal Armádny film, ktorý potreboval plniť plán. Tak ma zobral a tam som si urobil aj základnú vojenskú službu. Tam som tvoril, potom sa objavil aj Ivan Balad'a a spravili sme tam spolu niekoľko krátkych filmov aj podľa skvelého scenára *Kde končia prašné cesty?* To je veľmi slávny poviedkový román. A tam sme natočili aj jeden krátky dokument nazvaný *Metrum*. To je asi 10-minútový film o moskovskom metre, ale zároveň je to aj môj najlepší dokument. Vyslali nás totiž, aby sme

urobili film o moskovskom metre, teda o moskovskej doprave. Ona vtedy fungovala dobre, ale nedalo sa o nej natočiť skoro nič. To bol stredovek. Autobusy boli hrdzavé, rozpadávajúce sa, iba metro im fungovalo ohromne. Tam urobili bunkre a protiatómové kryty. Moskovské metro je obrovské, oveľa väčšie ako pražské. Haly, ktoré sú vyzdobené bronzovými sochami, architektúra, striedalo sa tam dennodenne milión ľudí. To vyzeralo ako apokalypsa a my sme to mali o to ťažšie, že Rusi do metra nikoho nepúšťali. Ale vtedy si Čechov vážili, lebo tam dovážali uhlie a neviem čo ešte, tak oni nám, myslím, že ako prvým, vybavili, že tam môžeme filmovať. Lebo to bola vždy pre nich super tajná záležitosť. A my sme boli hrozne hrdí, že sme to privilégium dostali. Požičali sme si telešku – to je po rusky povedaný invalidný vozík, naň som si sadol, zobral som si do ruky kameru a Ivan Balad'a ma tlačil proti tej obrovskej mase ľudí. Po schodoch, ktoré sú trikrát dlhšie ako v Prahe, sa hrnuli ľudia – smutní, vôbec si nás nevšímali, išli si za svojím, mnohí z nich boli opití, proste Rusko také, aké je. O tom je ten film. Potom som šiel robiť *Šangalu*, tak som musel odísť z Armádneho filmu a bol som na voľnej nohe. Bolo to veľmi ťažké, pretože v Prahe ma nikto nikde nechcel zamestnať. Prácu mi nedávali a bolo to pre mňa veľmi zlé obdobie. Ani fotiť sa mi nechcelo, pretože som nemohol fotiť to, čo som fotiť chcel. Mal som šťastie, že na Slovensku si ma zobral Párnický a potom moju prácu videli aj niektorí iní režiséri. Veľa filmov som natočil so Spišákom. Napríklad aj spomínaného *Adama Šangalu*. Točil som s Pietorom, s Ďurom Lihositom. Vtedy stálo lietadlo do Bratislavy 132 korún, takže kedykoľvek sme tam s mojím asistentom zaleteli a natočili sme nejaké filmy.

Pracovali ste ako kameraman na mnohých česko-slovenských seriáloch, napríklad *Sanitka* a *Dobrodružstvá kriminalistiky*. Ako by ste porovnali film a seriál z kameramanského hľadiska?

Natočil som niekoľko slušných filmov, ale *Dobrodružstvá kriminalistiky* k tomu rozhodne nepatria. Bohužiaľ, život je taký, že väčšinou nie je kvalita smerodajná a často sú nekvalitné veci populárnejšie ako veci kvalitné. *Sanitka* je slušne urobený seriál. To bolo v časoch, keď ešte neboli v móde akčné americké seriály, my sme tomu *Sanitkou* u nás predišli. Preto bol aj seriál úspešný, ale mal aj svoje úskalía, samozrejme, hlavne z technickej stránky. Veľké skúsenosti so seriálmi tohto druhu tu neboli. Tu sa robili seriály, aké sa v podstate robia aj dnes. Urobí sa ateliér a celé sa to tam odkecá. Všetko je to v textoch. My sme chceli robiť akčný seriál, ktorý napísal pán Jiří Hubač, bolo to veľké nówum. Technicky som s tým mal veľké ťažkosti, pretože prenos, nebudem sa teraz zaoberať tými vyložene technickými záležitosťami, ale prenos obrazu na televízny obraz bol ešte vtedy veľký problém. Aký materiál treba použiť? Premietalo sa to vtedy ešte priamo z filmu. Čo uberalo technickú kvalitu nie na sto percent, ale určite na takých 50. Veľa technickej kvality sa anulovalo pri prenose. To bolo pre mňa veľké sklamanie, keď som to videl prvý raz na obrazovke. Aj ma kvôli tomu kritizovali, aj keď si myslím, že ten film bol kameramansky slušne odvedený, dokonca až profesionálne. Jeden kameraman, ktorého nechcem menovať, bol vtedy poradcom ÚV pre film a osočil ma, že som to technicky nezvládol. To bolo po prvom diele. Takže som bol veľmi fackovaný kvôli prvému diele. Ja som ho robil filmovým spôsobom, aby som sa len tak trochu dotkol tej technickej záležitosti. To znamená, že som nevyrovnával veľmi rozdiely medzi svetlom a tieňom. Tým pádom vznikli veľké kontrasty, a to televízna obrazovka neznášala. Dnes by to už nebol problém. Dnes sa môže robiť pre obrazovku čokoľvek, vtedy sa to však tak ľahko robiť nedalo. Neskôr sa situácia upravila. Keď ľudia videli, že to starým spôsobom nejde, tak to prepísali z negatívu na iný druh elektroniky. A to už bolo niečo úplne iné. To bol Adamec. *Dobrodružstvá kriminalistiky*, to bola radosť, pretože to bolo oveľa neskôr, po nežnej revolúcii, a hlavne, to bola koprodukcía s Nemcami. To znamená, že som filmoval všetkých 26 dielov na Eastmancolor, čo už je kvalitný materiál. Ako kameraman som sa tešil a lebedil som si pri práci, pretože som mohol robiť to, čo som robil. Bola to ťažká

práca a moja najväčšia zásluha na filme je jediná. Že to boli všetko diely neuveriteľne ukecané. Čiže dialóg dominoval, a to je pre kameramana vždy veľmi ťažká záležitosť. Ilustrovať a dostať kvalitný obraz, ktorý by rozprával do rozprávania ľudí, kde je založený princíp na dialógu. Bohužiaľ som sa nikdy nedožil filmu bez slova, po ktorom som túžil celý svoj život. Milujem také filmy, ktoré môžem pozerat' v akomkoľvek jazyku, či už v angličtine alebo čínštine, a rozumiem im. To je pre mňa, kameramana ako som ja, taká zvrhosť. To však považujem za špičku filmového umenia, keď reč tam je aj musí byť, ale ten film rozpráva obrazom. Pretože človek film vníma zmyslami. Očami, ušami. A keď zanedbá jedno z toho, či už je to reč alebo zrak, tak už to nie je ono. To je asi v skratke môj princíp aj môj názor, ako by mal vyzerat' dobrý film.

Váš najznámejší film je bezpochyby *Archa bláznov*, ktorá bola natočená v roku 1970 a uvedená o 20 rokov neskôr. Rovnako to bola po *Smrt' sa volá Engelchen a Troch gaštanových koňoch* vaša tretia spolupráca s režisérom Ivanom Balad'om. Čím bol tento film pre vás dôležitý?

70. roky, respektíve prelom 60. a 70. rokov, boli pre film celonárodne – v Česku aj na Slovensku – veľmi erudované. Filmy získavali určitú formu, ktorá predtým neexistovala. Samozrejme, rovnako sa to týkalo aj obsahu. Mohli sme hovoriť o veciach, o ktorých sa predtým hovoriť vôbec nedalo. S Ivanom Balad'om sme si vtedy povedali: „Teraz alebo nikdy.“ Keďže sme obaja milovali Čechova, padlo rozhodnutie, že musíme urobiť nejakého Čechova. Bohužiaľ, sa nám *Archu bláznov* nepodarilo natočiť už v 68., v 70. roku. Na Barrandov nás natrvalo nikdy nezobrali, aj keď sme za sebou už niečo mali. Ivan a ja sme boli Slováci a mňa tam politicky nemohli cítiť. Urobil som tam iba dva filmy, náhodou a externe. V čase, keď sme natočili *Archu bláznov*, boli tam mladé skupiny producentov. Vďaka nim dostávali možnosť pracovať ľudia, ktorí by sa tam predtým nedostali, a navyše im bolo dovolené robiť, čo chceli.

Ten film sme robili s radosťou, dali sme do toho celé srdce, celý svoj cit. Preto je pre mňa najdôležitejší a najlepší, aj keď najpopulárnejší nikdy nebol. Je temný, ale podobá sa Čechovovi. Bohužiaľ, je poplatný vtedajšej dobe. V čase, keď sme to dotočili, už mala určitý štýl. Iný, oveľa lepší ako predtým, ale predsa len ponurý. Všetko prišlo strašne rýchlo, nárazovo. Je to ako keď dievča odrazu vyspeje a nevie, čo má s tým telom robiť. Presne toto bola naša situácia – všetci filmári tu hľadali niečo, čo nebude podobné tomu, čo sa robilo doteraz. Trvalo to len chvíľu, potom prišla normalizácia a návrat k starým témam. Slováci to zažívali tak isto ako Česi, pretože sme boli spojení. Myslím si, že v podstate sme spojení dodnes. Vývoj je tam veľmi podobný ako u nás. Aj vo filme, hoci na Slovensku sa vyrobí len jedno percento z toho, čo sa urobí v Česku. Dôvod nepoznám celkom dobre, ale myslím si, že ide hlavne o nedostatok financií, nie o nedostatok talentu.

Archa bláznov pre mňa zostáva najlepším kameramanským filmom, aký som kedy urobil. Vznikol vďaka možnosti, ktorú nám, rovnako ako aj iným štábom a umelcom, poskytla skupina mladých producentov na Barrandove – mali sme úplne voľné ruky. Tento film najviac ocenili na Slovensku. Tam bol na festivale v 70. alebo v 71. roku. Kritika sa ho ujala, rozumeli mu. Tu v Čechách tak trochu zapadol, pretože tých 20 rokov je 20 rokov. Keby bol vyšiel v 60. alebo 70. roku, patril by neochvejne do tej skupiny špičkových filmov, ktoré sa vtedy natáčali. Film za 20 rokov zostarne, a keďže sme ho nemohli dokončiť skôr, nakoniec to nebolo to, čo by to mohlo byť.

Myslíte si, že má *Archa bláznov* čo povedat' aj súčasnému divákovi?

Myslím si, že Čechov je rovnaký autor ako napríklad Shakespeare. Obaja písali pravdy, ktoré platia a trvajú v našich životoch. Naše dejiny sú samozrejme krátke, ale hodnoty, ktoré máme,

dokázal Čechov spísať a my sme ich ako filmári chceli nejakým spôsobom transplantovať. Tento film je extravagantný, to je jeho jedinou chybou. Extravagancie sa v čase jeho vzniku robili. Ja som s mnohými vecami v scenári nesúhlasil, pretože boli poplatné práve tým extravagantným záležitostiam, ktoré v tých rokoch boli v popredí. V *Arche bláznov* je jeden veľký odkaz, a to že nedokonalosť ľudí – hlavne hlúposť, arogancia a násilie je to najhoršie, čo môže človeka postretnúť. To stihlo aj hlavného hrdinu tohto filmu, ktorý ako psychiater chcel liečiť nezdravú ľudskú dušu, ale samého ho zavreli do blázince, kde nakoniec aj zomrel. To je podľa môjho názoru všeobecný odkaz filmu. Nesie v sebe posolstvo o boji proti hlúposti a obmedzenosti.

Ste známy predovšetkým tým, že ste točili na ručnú kameru. Vďaka tomu boli vaše filmy omnoho dynamickejšie a z kameramanského hľadiska zaujímavejšie. Čím bola pre vás ručná kamera zaujímavá?

V rozmachu mojich tvorivých síl, ktorý trvá u niekoho 20, 30, 40 rokov, sa vo svetovej kinematografii objavili rôzne módy. Bolo jedno obdobie, keď sa skoro všetky filmy vo svete točili na dlhé objektívy. My sme to od sveta odkukali. S dlhými objektívmi bol film zaujímavý, výtvarný, chýbala tomu síce atmosféra, ale sústredilo sa to na hercov a mnoho filmov bolo v tej dobe robených práve týmto spôsobom. Potom zase prišla doba – a nešlo to zo dňa na deň, vyvíjalo sa to –, keď dlhé objektívny nahradili široké objektívy. Super široké objektívy. V niektorých prípadoch to zostalo až dodnes. V súčasnosti sa však tieto dva mody skôr kombinujú, čo je podľa mňa tá správna cesta. Moje krédo kameramana bolo, že obraz by mal byť podobný tej skutočnosti, ktorú práve tu a teraz vidíme. Občas sa zameriavame na tvár, inokedy sa pozeráme von z okna alebo na dvere, a toto všetko vychádza z reálneho vnímania človeka. Z toho vznikla aj tá ručná kamera. Boli režiséri, ktorí to vedeli, poznali ma a kvôli tomu ma brali do filmu. Bol som vyhlásený ručný kameraman. Bol som ešte fit, ale práve kvôli tomu som sa dostal s nohami tam, kde som sa dostal. Sotva chodím. Ale skoro všetky filmy, niektoré aj kompletne celé, som točil na ručnú kameru. *Sanitka* je na 70% robená ručnou kamerou. To pre mňa nahrádzalo strih. Musel som trochu trénovať, bol som závodný plavec, nohy mi slúžili. Režiséri to hojne využívali. Postavili mi realitu objektu do pohybu takým spôsobom, aby som tam mohol lavírovať. Z toho to vychádzalo. Zobral som si kameru do ruky, dal som si tam hrubý objektív, ktorý je podobný nášmu oku, ale len približne podobný, lebo oko je vlastne široký, veľmi široký objektív. Okom môžeme periférne vnímať, čo je po našich stranách. To objektív vnímať nemôže. Len široký. Z toho som vychádzal. Čo je realita a ako som ju mohol natočiť pomocou dlhých záberov, ktoré vylúčili strih. Musel som sa to učiť, ale myslím si, že to prišlo prirodzene z môjho vnútra. Mnohí režiséri mali tento spôsob snímania veľmi radi. Po prvé – urobiť film rýchlo bol ideál hádam každého režiséra. Rýchlo a lacno. Uľahčovalo nám to v mnohom prácu, lebo namiesto stavania jednotlivých záberov sme tie zábery spojili do ručnej kamery. Moje najlepšie zábery boli v *Sanitke* a ešte v jednom filme, ktorý bol komunistický a tak je teraz v trezore. Môj najdlhší záber je v *Sanitke* v poslednom dieli. Havária lietadla, chodím medzi mŕtvolami, trvá to približne 7 minút. Vytočil som na to celú jednu kazetu.

Toto odporúčam aj poslucháčom FAMU, keď sa pozerajú na tie práce. Bola to vec prípravy, ktorá sa nedá vo výsledku ničím nahradiť. Strih síce robí veľké kumšty, na to koniec-koncov je. Vedel to Ejzenštejn, vedeli to aj iní Rusi a mnohí ďalší veľkí režiséri. Ejzenštejn hovoril, že natočí hladného človeka, ktorý sa uprene pozerá, a tri dni na to natočí polievku, z ktorej sa dymí. Keď dá tieto dva zábery dohromady, tak nám dajú určitú realitu, určitú vetu. Tým vlastne v skratke povedal, že strihom sa dá v podstate urobiť všetko. Strih dáva záberom určitý význam.

Avšak ručná kamera bola iná, preto som ju mal rád. Hercov som si na to vychoval. Vedeli, kadiaľ a ako sa majú pohybovať. Mistrík, s ktorým som točil ne jeden film, to poznal

perfektne – vedel, kam sa postaviť, kam má prísť. Bola to výborná koordinácia a tiež veľmi príjemné natáčanie. Mne sa to veľmi páčilo, preto som sa ručnej kamery držal, pokiaľ som mohol. A mal som výborného asistenta, ktorý ma poznal a vedel ostríť. Kamkoľvek som sa postavil, hneď ostril bez toho, aby vedel, čo presne sa chystám urobiť. Robil som s ním celý život.

V roku 1995 ste získali Českého leva za kameru k filmu *Golet v údolí* v réžii Zdena Dostála. Ako si spomínate na natáčanie a na režiséra Dostála, pre ktorého to bol jeho posledný film?

Znovu sa opakujem, pre kameramana je veľké šťastie, keď dostane dobrého režiséra, ktorý chápe, že obraz je základnou súčasťou a vyjadrovacím mechanizmom filmu. Sú režiséri, ktorým na obraze nezáleží, a takí, ktorí vedia, aký nesmierne dôležitý obraz pre film je. Takým bol aj Kachyňa, u ktorého Dostál dlhé roky pracoval ako asistent. Po tejto skúsenosti mal to šťastie, že sa stal šéfom židovskej obce v Prahe, čo mu umožnilo sfilmovať krásnu novelu Ivana Olbrachta *Golet v údolí*.

Dostál poznal moje filmy a zobral si ma, pretože mám blízko k tejto komunite. Tento film o židovskej obci a živote v nej má výborný námet, robili sme ho s láskou, a to je vždy poznať. Podľa mňa je to tretí najlepší film, aký som urobil. Rozhodne si zaslúžil Českého leva aj za réžiu, ale dostal ho len za kameru. Za réžiu vtedy Leva dostal Martin Šulík so svojim filmom *Záhrada*.

Film *Putování studentů Petra a Jakuba* od režisérky Drahomíry Vihanovej považujete po *Arche bláznov* za svoj druhý najlepší film. Čím je pre vás taký významný?

V prvom rade je významný – alebo skôr zvláštny –, lebo som ho robil už v dosť zrelom veku. Ďalším dôvodom je, že som ho robil s pani Vihanovou, s ktorou som si veľmi nerozumel. Film v tom období vchádzal znovu do novej doby a ona sa pri nakrúcaní chcela pozerat' na monitor, čo je zásadná zmena vo filmovej tvorbe. Režiséri pri 90 percentách mojej tvorby, keď som točil na ručnú kameru, mi verili a vedeli, že ten obraz bude dobrý. To ale nebol prípad pani Vihanovej. Sama si ma vybrala a ja som bol zásadne proti tomu, aby sa pozerala na monitor, pretože vďaka mojej ručnej kamere pôsobilo všetko autenticky. Keď ma niekto sledoval, tak ma to vyrušovalo a psychicky mi to nevyhovovalo. Podarilo sa mi u nej presadiť veľkú časť nakrúcania bez monitoru na pľaci, no miestami som jej ako režisérke aj ja musel vyjsť v ústrety.

Významné bolo aj to, že polovica filmu sa odohrávala na Slovensku, v rómskej osade v Letanovciach na Spiši. To prostredie bolo veľmi vďačné pre obraz a námety. Dalo sa tam kameramansky rôzne „čarovať“, avšak námet bol zlý – scenár trochu pokrívkaľ. Keď sa film v druhej časti dostal do Prahy, nebol taký dobrý a ani sa na ňom nedalo dobre pracovať. Nehovorím, že bol zlý – z môjho hľadiska išlo o veľmi dobre urobený film. Pani Vihanová bola dokumentaristka, takže mala vzťah k dokumentárnemu snímaniu, ktoré som prevádzal na film skoro všade. V hlave som stále mal, že aj „to dokumentárne“ muselo byť nejakým spôsobom krásne a snažil som sa to podporiť výtvarnosťou. Vážila si to na mne a nakoniec priznala moje pričinenie na filme. Takto aj napriek nezhodám vznikol film, ktorý o „niečom“ je, dá sa pozerat' a dostal aj niekoľko ekumenických cien.

Keď ste pracovali, alebo pracujete na nejakom projekte, čo je pre vás ako tvorcu prvoradé pri výbere témy aj spôsobu, akým na ňom budete pracovať?

Moje ďalšie životné krédo je hľadať v umení to skutočné. Nemám pre to žiadny iný názov len „skutočné“. To znamená hľadať vo vzťahoch, jednotlivých osobách, v živote, čo je významné, čo je skutočné – napríklad dieťa. Preto som často fotografoval deti na Slovensku.

Mám taký obrázok jednej rómskej dievčiny – Cigánča a jedno krásne 9-ročné dievčatko pod Tatrami, ktoré má v očiach to, čo my dospelí už nemáme. Tú skutočnosť. Ohúrenie životom, vnímanie života bez hraníc. Ja som hľadal aj iné slovo a píšem to aj vo svojich memoároch, ale jediné, ktoré som našiel, je slovo „skutočné“. To hľadám celý život, v každom filme. Lenže kameraman si nevyberá. Keď som mohol, snažil som sa ešte v scenároch nejaké veci trochu pozmeniť a prispôbiť si ich, aby vyjadrovali skutočnosť. Režiséri tomu boli väčšinou radi.

V živote aj tvorbe som sa snažil hľadať pravdu. Skutočnú, nemennú a večnú pravdu. Samozrejme, nepodari sa to vždy, ale to hľadanie má svoje svetlé momenty. Keď to vyjde, je to ohromná radosť. Ako keď zlatokop pri ryžovaní objaví drobné zrníčko zlata.

Máte nejaký projekt, ktorý ste vždy túžili zrealizovať? A naopak, existuje projekt na ktorom ste sa podieľali a s ktorým nie ste úplne stotožnený?

Veľmi málo vecí z tých, ktoré som chcel natočiť, som aj natočil. Obzvlášť keď je človek starší, tak ho napadajú dennodenne veci, ktoré mal urobiť a nestačil ich urobiť. Neurobil ich, pretože sa častokrát k nim ani nedostal. To pozná každý starý človek. Čiže bolo mnoho námetov a mnoho vecí, ktoré by som chcel urobiť a neurobil som, a o to sa práve snažím dobehnúť v mojej maľbe. Nie čo do námetu, ale do hĺbky. Snažím sa maľovať len to, čo vyjadruje určitú myšlienku. Určitú pravdu o živote. Kameramanovi sa ani nie je možné čudovať, že neurobí to, čo by chcel, pretože pracuje na hotovom scenári, na predstave režiséra, a film, ako vieme, je umenie kolektívne. Aj keď niektorí režiséri sú natoľko silné osobnosti, že sú schopní do toho investovať len svoju víziu a na ostatné neberú ohľad. Čiže kameraman má z tohto hľadiska ťažké postavenie, preto ma teraz tak veľmi baví maľovanie. Už nie som závislý od zvukárov a režisérov a ani na katering a môžem si maľovať to, čo chcem. Je to samozrejme oveľa ťažšie, oveľa zložitejšie, ale zároveň aj oveľa príjemnejšie.

Spolupracovali ste aj s režisérom populárnych česko-slovenských rozprávok Václavom Vorlíčkom na hranej adaptácii rozprávky zvanej *Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko*. V rámci filmu ste navštívili aj Čínu. Ako si spomínate na nakrúcanie a na režiséra Vorlíčka?

Vo svojom živote som mal veľa šťastia. Napríklad, že film *Goleta v údolí* premietali niekde v lietadle na linke New York – Praha a videl ho veľmi slávny a veľký režisér Vojtěch Jasný, ktorý s Brzobohatým urobil jeden z najlepších českých filmov *Všichni dobří rodáci*. Mój film sa mu veľmi páčil, bola to jeho reč, jeho štýl, on je režisér, ktorý je zároveň aj kameraman. Popri tom je ale režisérom/kameramanom, ktorý chce dobrého kameramana a toho si aj váži a akceptuje ho.

Mal som šťastie, že ma k tomu projektu zavolať. Film nebol nejaký príliš dobrý, ale skúsenosti boli veľké. Obrovské a ohromné. Volal sa *Návrat ztraceného ráje*. Aj keď od normalizácie žije v Amerike, Jasný mal v Česku veľké renomé. Spriatelili sme sa a na základe toho filmu, aj keď nebol dobrý, ale spracovaný bol celkom slušne, mi zavolať Vorlíček – Jasného generácia. Vorlíček robí filmy, ktoré vôbec nie sú v oblasti môjho záujmu, ale chcel so mnou urobiť nejaký film, ktorý sa mal točiť aj v Číne.

Ja som musel vždy brať všetko a toto sa dialo po nežnej revolúcii, keď, čo sa týka práce, bol výber ešte užší. Lenže neviem točiť detské filmy a neviem točiť ako on. On je výborný režisér na moderné filmy rozprávkového charakteru. Ja som skôr na rozprávky klasického štýlu. Myslím, že som to nenatočil zle, ale my sme si nikdy nemohli rozumieť. Paradox je, že ide o jeden z najúspešnejších filmov v mojej kariére, takže sa znova vraciam na začiatok: Dobré filmy nemusia byť vždy úspešné a naopak.

Od vášho prvého filmu z roku 1958 po posledný z roku 2002 ubehlo 44 rokov. Keď sa spätne pozriete na toto obdobie vášho života, ako by ste ho zhodnotili? Bol to boj, ktorý stálo zato vybojovať?

Samozrejme, že sa to oplátilo. Na to príde človek až keď je starý, ale skromnosť mi nedovolí, aby som to považoval za nejaké významné dielo. Je to dobrý pocit, keď človek vie, že niekoľko miliónov ľudí pozeralo jeho prácu, ktorou chcel pobaviť. Hoci ja som sa skôr snažil poučiť a spraviť človeka lepším. Mám teraz jeden krásny citát, ktorý znie: „Najväčšie dielo človeka je stopa, ktorú zanechá na ľuďoch, s ktorými sa stýkal.“ To som si sám vymyslel, teda skôr som sa k tomu dopracoval, pretože všetko už na svete povedané bolo, a tým by som začal – tým koncom. Ku Krejčíkovi som sa dostal na základe Vihanovej. On videl Vihanovej film, bol na premiére, zobral si ma bokom, strašne ma pochválil a zobral si ma na ďalší film. To bolo moje ďalšie veľké sklamanie, pretože Krejčík je skutočne veľký hulvát a nedovolil kameramanovi v podstate vôbec nič a bol veľmi drzý na hercov. Je schopný režisér, vydobije si všetko tak, ako on chce. Nechcem ho ohovoriť, no bol tam jeden starý herec, ktorý mu pekne urobil scénu a povedal mu: „Jirko, tak teď jsem to udělal, dal jsem do toho duši.“ A on mu strašne vynadal: „Jdi do prdele, si byl úplně strašnej.“ On si ma sám vybral, ale nedával mi priestor ako kameramanovi. Vedel presne, čo chcel a do toho každého tlačil. Tak som natočil *Dědictví slečny Innocencie*. Režisérovi ako on som mal veľmi málo. Nakoniec sme sa nerozišli v zlom, ale pracovne sme si vyslovene nesadli. Mrzí ma, že práve na konci hovorím o tých režiséroch, s ktorými som mal konflikty, pretože 90 % režisérov, s ktorými som pracoval, bolo bezkonfliktných. Ešte raz sa zopakujem, že všetky moje filmy, filmová reč a moje obrazy sú duchom slovenské. Veľmi rád som robil na Slovensku, aj keď tie podmienky neboli veľmi profesionálne a na takej úrovni ako tu v Česku. Boli ťažké, ale robil som ich s veľkým srdcom a to pre mňa predstavuje kus krásneho života. Návrat domov, späť na Slovensko.

Čo by ste odkázali dnešným mladým filmárom?

V podstate poviem niečo, o čom som hovoril celú tú hodinu. V prvom rade ide o hľadanie. Veľmi dobre rozumiem tejto otázke, pretože mám syna, ktorý je filmový režisér a teraz spravil svoj prvý filmový debut *Tady hlídám já*. Jeho námetové ložisko je však niekde úplne inde, ako bolo to moje. On chce robiť filmy konjunkturálne, ktoré by chcel naplniť myšlienkami odkazujúcimi k dobru človeka, ale takým spôsobom, aký je ľuďom veľmi blízky. To jeho hľadisko je zrozumiteľné a častokrát zábavné. Ja som taký nebol, hľadal som aj v tragike, vo všetkom, čo bolo skutočné, či to bolo smutné alebo veselé. Vraciam sa k synovi, pretože on má tiež ťažkosti s námetmi, aké má podľa môjho názoru každý filmár. Ja by som mladej generácii odporučil, aby sa vrátila, aj keď to odo mňa vyznie trocha nihilisticky, k neorealizmu. Aby hľadala problémy čiastočne v sebe, aby mala naštudované, čo sme zažili my a generácia pred nami. Nie je možné tvoriť umenie bez continuity. Všetko, čo je vo mne dobré, som získal z dejín umenia, histórie, slovanského národa, z Francúzska, Ameriky a z dejín celého ľudstva. Vsunul som to do mojej duše, do môjho národa, do môjho štátu a tam hľadám problémy, tam chcem vysloviť to, čo by urobilo šťastnejším aspoň jeden jediný deň, keď uvidím ten film, ktorý urobil ten schopný človek. Hľadať v sebe problémy, hľadať konflikty, byť skutočný a nesústrediť sa na to, aký to bude mať úspech, koľko za to dostanem a tak ďalej. Byť skutočný. To je jediné, čo môžem poradiť svojim mladším kolegom.