

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



KAROL FLOREÁN

(16. 3. 1942, Bratislava) Režisér dokumentárnych filmov. V oblasti filmu začínal ako externista v Československej televízii Bratislava. Neskôr sa zamestnal na Kolibe v Slovenskej filmovej tvorbe, kde asistoval na filme *Génius* (1969) režiséra Štefana Uhra. Po štúdiu dokumentárnej tvorby na pražskej FAMU nastúpil v Štúdiu krátkych filmov ako režisér. Nakrútil množstvo dokumentárnych krátkometrážnych filmov s rôznymi témami, medzi inými aj osvetovo-zdravotnícke. Mnohé z nich získali rôzne ocenenia. Napríklad film *Nemuselo sa stať, keby...* vyhral prvú cenu na filmovom festival v Potsdame v roku 1984. Aj ďalšie filmy (*Prvé kroky*; *Až na dno*; *Chráň si ruky*; *Priznané vrany*) sa dočkali ocenení, či účasti na medzinárodných festivaloch (*Prvé kroky* v Mexiku, 1974). Dokumentárny film *Remeslá a čas* bol uvedený medzinárodnom filmovom festivale v Západnom Berlíne v roku 1984. Film *Aj taká bola Bratislava* zas v roku 1981 na medzinárodnom filmovom festivale dokumentárnych filmov v Lipsku. Vo svojich dokumentárnych snímkach často používa aj prvky hraného filmu. Okrem osvetovo-zdravotníckych filmov nakrútil aj filmy o Slovenskom národnom povstaní (*Spomienka*), a rôznych umelcoch a remeselníkoch (*Remeslá a čas*; *Maliar páter Teodor*).

ŠKOLSKÝ ROK: 2018/2019

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Peter Kováč

STRIH: Kateřina Hroníková

KAMERA: Marek Obuch, Michal Vasiľ

ZVUK: Samuel Šebok

PRODUKCIA: Júlia Obdržalová

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Zuzana Mojžišová, Eva Filová, Jozef Hardoš

Ako ste vyrastali a aká bola vaša cesta k profesii režiséra, kde ste študovali?

Mal som celkom pekné detstvo, až na narušenie z obdobia komunizmu. V jedenástich rokoch ma vytrhli z domu a strčili do decáku v Holiči, do holičského detského domova. Tam začal tvrdý život, na ktorý som nebol zvyknutý. Silnejší bol vždy väčší šéf – neďaleko tam bola taká jama od bomby a tam sa diali všetky bitky a zápasy o postavenie. O svoje postavenie tam v tej spoločnosti. Bolo to dosť kruté. Bol tam osemnásťročný mladík, ja som mal jedenásť, a ako ma stretol, tak ma tľkol, mal výnimočné slovo, lebo chodil s riaditeľkou. Urobili sme si diery vo dverách a dívali sme sa, čo spolu vyrábali. To bola moja psycho-sexuálna výchova v tej dobe, v jedenástich rokoch. Musel som sa mu vzoprieť, a potom už mal predo mnou väčší rešpekt a neubližoval mi tak. Dal som dokopy viacerých menších a takto sme sa spolu bránili. Tam už som to režíroval a celkom to vyšlo. Bol som tam necelý rok a ako otca pustili z väzenia, hneď prišiel pre mňa. Chudák, tvrdil do poslednej chvíle, že ho našli v telefónnom zozname a tým, že bol doktor, docent, tak ho hneď brali, lebo právnici vtedy boli dosť veľkí nepriatelia systému, ktorí sa vedeli brániť. Keď ho pustili chudáka z väzenia, nedostal v Bratislave zamestnanie, tak musel ísť na východ a veľmi dlhú dobu bol v Humennom, kde ho volali „zástupca ľudu“. Pomáhal ľuďom riešiť právne a sociálne veci a vždy to bola psina. Nemali čím platiť, tak doniesli buď nejaké kurčatá alebo zajace a vždy bol cirkus, keď nám rozprával ako ho chcel železničiar pri štikaní lístkov vyhodiť, lebo mal pustených zajacov v kupé.

Mama bola v univerzitnej knižnici šéfka zahraničného oddelenia cudzojazyčných záležitostí a kníh a ovládala približne sedem jazykov. Často mi doma robila dramaturgiu a preberali sme filmy. Otec mal ako hobby techniku, už vtedy sme mali Paillard kameru aj malú osmičku, aj šestnástku. A tak ma otec technicky nasmeroval tým, že som mal od začiatku aj fotoaparáty, aj tie kamery. No a mama dramaturgovala, bavili sme sa o témach filmov a o rôznych možnostiach.

Otec, hoci ma nepriamo technikou na toto naviedol – fotografiami a všetkým – mi potom zakázal, aby som išiel na FAMU. Nútil ma ísť na stavbárinu. Povedal som mu: „Otec, ja ten jeden ročník urobím, ale keď ma zoberú na FAMU, tak idem tam.“ A tak som to nakoniec presadil. Urobil som, myslím, semester na stavbárine, aby mal otec po vôli, a potom som odišiel na FAMU do Prahy.

Na začiatku ste spolupracovali so Štefanom Uhrom ako pomocný režisér na jeho filme *Génius* z roku 1969 a v tom istom roku ste nakrútili aj dokument *Štefan Uher doma a pri práci*. Ako ste sa k tejto práci dostali, aká bola vaša skúsenosť s Uhrom?

Štefan Uher bol jeden z najšpičkovejších klasických režisérov. Od neho som pochytil veľa. Všimol som si prácu s hercom a celkovo spôsoby natáčania. Bol veľmi humánný a veľmi milý človek, a preto som sa aj rozhodol urobiť o ňom krátky dokument. Keď sme mali voľno, sme išli na Kolibu, tam sme niečo točili a robilo sa s ním fantasticky dobre. Bol to človek, ktorý bol celkove nad vecou. Veľmi vzácny človek. Preto som sa snažil, aby niečo po ňom zostalo. Myslím, že je to jediný film, čo je o Uhrovi, čo všetlikto používa. Bez toho, aby mi zavolali alebo povedali, jednoducho to použijú v svojich filmoch, lebo o Uhrovi prakticky nič nie je. To sa mi nepáči. Možno sa mýlim, ale pokiaľ viem, tak nie je o ňom nič iné.

Ako si ďalej spomínate na svoje filmárske začiatky?

Snažil som sa stýkať s vnútorne dobrými ľuďmi v každom ohľade. Vyhýbal som sa problematickým typom. Najprv som robil v televízii externe a robil som s otcovou kamerou, s Paillardom. Natočil som pohľadnicu z Paríža, kde som bol – všetko, čo bolo nové a čo som nezvykol vidieť u nás. Prvýkrát som sa dostal na Západ, tak sa mi chechtali, že som stále

filmoval autá, lebo som bol nimi ohúrený. Ležal som na zemi, zvrchu, všelijako. Potom som si uvedomil, že to trošku preháňam. A tak som robil pocitovú pohľadnicu z Paríža, kde som chvíľu robil na filme u Jeana Aurela, francúzskeho režiséra. Hlavnú rolu hrala Catherine Deneuve. Tam som ozaj robil asistenta, varil som kávu a čaj, ale boli veľmi milí na mňa a považoval som si, že som chvíľu mohol robiť asistenta vo francúzskom filme. Ďalším filmom, ktorý som robil pre televíziu, bol *Oravský košíkár*. Na tomto filme ma najviac potešilo, že košíkár aj domáci dostali dvestopäťdesiat korún za točenie a ešte mi napísali aj ďakovný list, že dostali honorár. Za spojitosť filmu so zvukom ma pochválil pán profesor Mistrík. Dával to študentom ako vzor použitia zvuku a obrazu. Potom som odišiel z televízie a začal som robiť ako pomocný režisér práve u Štefana Uhra. Uvedomil som si, že keď skončím filmovú fakultu v Prahe, tak budem potrebovať zamestnanie, a chcel som si ho podržať na Kolibe. Preto som robil jeho pomocného režiséra k filmu *Génius*. Nebol to najšpičkovejší film, v tej dobe sme sa na to už ako mladá generácia dívali trošku s rezervou, ale pozorovať majstrovskú prácu režiséra som mohol aj tak.

Po štúdiu na FAMU ste pokračovali v práci na Kolibe v Štúdiu krátkych filmov, a tam ste spolupracovali s množstvom slovenských umelcov vrátane Rudolfa Urca, Ivana Stadtruckera, Juraja Lexmanna či Dezidera Ursinyho.

Ako som povedal, vyhľadával som kvalitných ľudí, a toto všetko boli špičkové postavy aj v ľudskom poňatí. Rudko Urc – do dnešného dňa klobúk dole – je fantastický človek, ktorého uznáva, myslím, aj mladá generácia. Je to fantastický človek. Juraj Lexmann bol mimoriadne dobrý v muzike a bola to tiež osobnosť. Často sme sa hádali, že čo použiť a čo nie. Mal veľmi svojský, dobrý názor. K filmu *Epidémia* vybral veľmi dobrú muziku. Tá sa prelínala s rachotom motocyklov. Film bol o motocyklových závodoch, kde prepukla a rozšírila sa nákaza týfu. A to bol celonárodný cirkus. Z Prahy prišli odborníci a lekári. Robil som to hraným spôsobom, kde som ako predstaviteľov používal našich slovenských hercov. Mám veľmi dobré spomienky na starého pána Šulíka, ktorý bol mimoriadny aj ako človek, aj ako herec a umelec.

Nastala tam situácia, že z domčekov, ktoré boli okolo závodiska, mal jeden týfus. Bol ním nakazený a proti predpisom spojil svoju žumpu s tým závodiskom. A to odtekalo do toho športového areálu. Roznášali vodu, ktorú ťahali z nakazených studní, a preto vznikol veľký problém a cirkus. Z Prahy sa sem sypali lekári a výskumníci. A s Lexmannom sme to vymysleli tak, že práve tú jeho muziku prehušoval sem tam rachot motocyklov, čo pôsobilo, ako keby tá nákaza prechádzala do toho prostredia, do ľudí, a tak ďalej. To bola taká mimoriadna vec. Pamätám si, že som si vymýšľal hrané prvky, ktoré mne neboli cudzie, ale Milan Milo, kameraman, bol veľmi proti tomu. Zdalo sa mu, že to nie je čisté a že je to kaširung. Nechával som si na ten dvor doniesť trávnikové koberce, natiahal som tam trávnik a Milan sa na to veľmi hneval.

Dežo Ursiny bol jeden z tých fantastických ľudí, ktorých som poznal a veľmi mi bolo ľúto, keď, bohužiaľ, odišiel dosť skoro. Na Kolibe som pracoval hlavne s ním. Robil tam dramaturga. Myslím, že aj Milan Milo mal veľký rešpekt a vzťah k Dežovi.

Na mnohých filmoch ste spolupracovali práve s kameramanom Milanom Milo. Ako sa vám s ním spolupracovalo? Viaceré jeho filmy sú o umení – mal Milan Milo výtvarné cítenie, umelecké ambície? Odlíšoval sa tým od iných kameramanov?

Áno, mal obrovské umelecké cítenie, veď sám „robil“ viacerých maliarov a veľmi úspešne. Aj keď to boli racionálne filmy, vždy tomu dal emocionálny podtext, o čo som sa snažil aj ja. Keď to bolo o umeleckých veciach, ako o starom hodinárovi alebo iné filmy, vždy dodal do

toho to svoje. Potom som robil s veľmi špičkovým kameramanom Strelingerom. Saša Strelinger odišiel do Prahy, ale bol to jeden mimoriadny kameraman, ktorý dal filmom veľa. Vlado Biskupič bol tiež veľmi šikovný, ten už bol ale z tej mladšej generácie. A bolo to aj cítiť. Ale bol špičkový. Aj výtvarne, aj technicky. To boli asi kameramani, s ktorými som robil. Najviac som si považoval Milana Milu, lebo s ním som robil najdlhšie a boli sme kamaráti. A tak sme mali aj rovnakú krvnú skupinu. Myslím, že sme boli naladení na jednej vlne. A pamätám si, že aj politicky sme boli takí. On nebol v strane, ani ja som nemal knižku, a keď sme robili *Aj taká bola Bratislava* o robotníckych kolóniách v Bratislave, tak mi Milan s podozrením hovoril: „No, možno nám to dali ako chyták, naschvál.“ Ale myslím, že sme to zvládli veľmi dobre – veď to dostalo viacero cien a uznanie.

S Milanom Milom ste nakrúcali o Slovenskom národnom povstaní film *Spomienka z roku 1984 o účasti bulharských partizánov v SNP*. Ako si spomínate na toto nakrúcanie?

Toto nakrúcanie som nechcel robiť. Zdalo sa mi, že je to politické, ale Milan ma prehovoril a povedal: „Však pôjdeme do Bulharska.“ Tak som sa dal prehovoriť. Na VŠMU sa film premietal ako angažovaný slovenský dokument a študenti sa ma dvojzmyselne pýtali, či som si túto tému vybral sám. Spomínam si tiež, že nám došiel materiál. Eastman Color sa znášal s kamerou, s Ariflexkou alebo čo to bolo. Ale oni nám dopomohli ruským Softcolorom a v tom bol problém. Tá nemecká kamera nevedela konzumovať ruský film a zasekávalo sa nám to. Sestra jedného partizána, ktorý tu padol, plakala, nariekala veľmi emotívne, a tak som to využil. Dal som do toho filmu potom mŕtvolky. Lebo ten film sa zadrhával a nebolo to čisté. Ale tie mŕtvolky... a zvuk som nechal originál. Takúto spomienku mám na Bulharsko. Vychádzali nám absolútne v ústrety, snažili sa. Mal som odtiaľto Bulharov – partizánov, ktorí boli v Povstaní. Jednému veľmi vyčítali jeho bulharskí súputníci, že zostal tu v Československu. A pamätám si, ako utekal na letisko, aby rýchlo už bol v lietadle, lebo sa bál, že si ho tam nechajú.

Nakrúcali ste veľa objednávkových filmov. Spomedzi iných tém aj o ochrane zdravia, ale aj o vývoji detí a celkove snímky so zdravotnícko-osvetovou tematikou. Prečo práve tieto témy? Bol po nich dopyt? Ako prebiehala komunikácia s Povereníctvom zdravotníctva a so zadávateľom?

Tieto zdravotnícke filmy boli veľmi žiadané. Možno som im vyhovoval tým, že som využíval hrané prvky so spravodajským a s dokumentárnym, krátkometrážnym spôsobom natáčania. Využíval som ich dosť drasticky, keď nastávali smrteľné prípady a podobne – spôsobom hraného filmu. Milan Milo spolupracoval veľmi racionálne a tiež vycítil, že je to potrebné. No a málokto bol na hrane hraného filmu a dokumentárneho. Uznávali ma z toho ministerstva a zo zdravotníctva a vždy na tieto filmy vyberali práve mňa. Tam som využil vzťah k hranému filmu. Cítil som to trochu ako komplex – mal som vzťah k hranému filmu a k pocitovým veciam. A tam to bolo dosť také náučné. Považoval som to za menej hodnotné, a nakoniec možno až v tomto veku som prišiel na to, že tento spôsob, to, že som točil práve takéto dokumenty o zdravotných, medicínskych veciach, emotívne, že to dostalo tú svoju hodnotu. To som pochopil až neskôr, možno teda až teraz, že to malo zmysel. Lebo polovicu svojich filmov som robil zo zdravotníctva.

Nakoľko bola príprava hraného a dokumentárneho osvetového filmu iná? Malo to vplyv na dosah, efekt týchto filmov?

Do hraného filmu som musel hľadať postavy hrané, ktoré to vedeli zahrať a ktoré som poznal ešte z hraného filmu. Všetky tie malé herecké postavy, ktoré som využíval. Kvietika alebo Dočolomanského som na takéto veci využiť nemohol. Ale musel som vedieť typologicky uhádnuť typy malých hercov. Aby sa hodili. Takže herecký výber bol smerovaný inam ako pri čistých zdravotných dokumentoch.

Viete niečo povedať o distribúcii, kde sa tieto osvetové filmy zdravotníckej premietali? Akým spôsobom sa šírili ďalej?

V tom období boli ešte krátke filmy ako predfilmy celovečerných filmov. A teda malo to veľkú publicitu. Pamätám si, ako som počul ľudí vychádzajúcich z kina a jeden z nich povedal, že už je tu druhýkrát kvôli tomu krátkemu filmu. To som bol veľmi smiešne namyslený.

Vníмали ste nejaké postupné uvoľňovanie v poslednej päťročnici?

Samozrejme, že som vnímal. Bolo to celospoločenské. Uvoľnilo sa všetko aj tematicky. Bohužiaľ, práve v tom období bol na tom Dežo Ursiny, s ktorým som diskutoval tieto veci, veľmi kriticky, a to tak trochu celé ubrzdlilo. Ale inak to celkovo bolo vo filme. Aj to, že začali trochu tie festivaly. Incheba. Potom som sa dostal do zahraničia, do Západného Nemecka, a všetko to malo odozvu samozrejme. V Západnom Nemecku to ešte stále vnímalo ministerstvo pohrdlivo a dali mi len dvanásť dolárov či dvanásť mariek na dvojtýždňový pobyt. Hrozné bolo, že som nemohol dať ani upratovačke sprepitné (čo bolo zvykom). Mal som tam k dispozícii mercedes, ale chodil som pešo, lebo tiež by som to musel platiť z týchto peňazí. Pražáci mi poradili, že si mám rozmeniť stravné lístky a oni mi vrátia nejaké marky. Tak mi aj vrátili jednu alebo dve marky. Pražákov som pociťoval veľmi nedobre neskôr, lebo stáli tam v rade, bolo ich jedenásť alebo dvanásť, klaňali sa a hovorili: „Děkujeme vám pane režisére, že jsme mohli přijet s vaším filmem.“ A potom doma, v Prahe, vo Film a dobe boli také kritiky „šílené“, že som musel uplatiť to a to a ja neviem, také narážky všelijaké boli. Tak som sa cítil veľmi dotknutý.

To sa týka filmu *Remeslá a čas*?

Remeslá a čas, áno.

Vtedy ste sa dostali do sekcie krátkometrážnych filmov na festivale Berlinale 1984. Ako prebiehal celý proces od nakrútenia filmu až po vašu návštevu Nemecka?

Tu to malo úspech. To, ako písali, že sme to museli podplatiť – ja som ani nevedel, kto to vybral, len z rozhlasu som sa dozvedel, že som bol vybraný do Berlína a pociťoval som to ako veľkú krivdu, že to tak brali. Primátor Berlína usporiadal veľkú slávnosť a veľkú recepciu pre festival. Tam som tiež prišiel peši a ako skromný Slovak som sa nepúšťal príliš do jedla, lebo som si myslel, že sa to nesluší. Kým som sa obrátil, zahraniční sa na to vrhli a nezostalo z jedla nič, hoci stoly v Rathaus boli nekonečne dlhé. To sú také jednoduché postrehy. Bývanie som tam mal zabezpečené, apartmán fantastický, vtedy už s televíznymi možnosťami. Videli som, koľko je v jedálni ľudí, kto prišiel na vrátnicu, všetko bolo elektronické. Mal som dve izby a kúpeľňu. Bolo to na úrovni. Veľmi dobrý pocit to bol aj pred našimi – na festivale bol Štefan Uher aj iní významní režiséri. A bol to fantastický pocit, keď na pódiu, kde preskakovali názvy filmov, nemecky veľmi výrazne hlásili, že teraz ide

môj film *Remeslá a čas*. Bol to fantastický pocit, keď sa človek ocitol medzi menami iných svetoznámych režisérov, a potom vyhlásili mňa.

Pamätáte si na nakrúcanie filmu? Na ňom ste spolupracovali s Milanom Milom.

Áno. Všetko to bolo o starožitných veciach, ktoré mam rád ja i Milan. Natáčali sme to u starého hodinára, ktorý rozprával, že už nemá nasledovníka. To isté aj husliar, ktorý tvrdil, že už nie je nikto, kto to bude robiť, no je rád, že je vzácny. Taký vzácny, že nie je nasledovníka. Nie je nikoho.

Koncom päťdesiatych a v šesťdesiatych rokoch bola tendencia vyhýbať sa používaniu nahovoreného komentára, ktorý koncom 40. a v 50. rokoch bol veľmi patetický a plný sentimentu. Ako ste v osvetovom filme a vo svojich filmoch vnímali nahovorený komentár?

Vždycky som sa snažil dávať originál hlasy, originál ruchy a používať muziku od Lexmanna. Tiež som sa vyhýbal suchým komentárom. Veľmi na mňa zapôsobilo, keď som vo filme *Život na lane* nechával hercov hovoriť, do toho používal originálne ruchy fujavice. Horolezec Zoltán Demján tvrdil, že má strach pri lezení. A druhý, Peter Božík, tvrdil, že nemá. Bohužiaľ, práve Božík sa po nejakom krátkom čase po filme zabil. Na Makalu spadol alebo nespomeniem si, kde presne, a zabil sa. Strach je dôležitá vec v živote. Či v šoférovaní, alebo v lezení na skaly.

Podľa vášho námetu a scenáru vznikol v roku 1977 animovaný film *Jež a húsenica*. Ako došlo k tejto spolupráci?

Vymyslel som tento námet v radostnej chvíli narodenia mojej dcéry. Prvorodenej dcéry, ktorej som tento animovaný film daroval. Vyskúšal som si tento druh filmárčiny a neskôr mi bolo ľúto, že som sa mu nevenoval viacej. Mám to možno po otcovi, ktorý robil animované filmy. Poznal pani Týrlovú z mesta Zlína. Poznal animátorov a sám aj keď bol právnik, natáčal. Natáčal naše celé detstvo, všetko mám na šesťnástke.

Niekoľko vašich posledných filmov ste nakrútili ešte v štúdiu ALEF v roku 1990. Ako ste vnímali situáciu po '89?

Ja som ani nerozoznal zmenu tvorby v Krátkom filme v Bratislave na Kolibe – nerozoznal som, kedy je to ALEF a kedy je to iné, takže ja vám veľmi o ALEFe nepoviem.

A o tej situácii po roku 1989?

Tak všetko sa uvoľnilo. Samozrejme, bolo viac možností, ale práve vtedy mal môj najdôležitejší diskutant a prodiskutant, teda Dežo Ursiny, problémy, čo poškodilo to pekné obdobie zmeny.

V Česku ste v roku 1994 nakrútili filmový portrét o Jaroslavovi Foglarovi *Jestřáb od Bobří řeky* pre Sdružení přátel Jaroslava Foglara, Brno. Ako ste sa dostali k tejto práci, ako sa spolupracovalo s Foglarom?

Robil som tam na iných filmoch a produkčná prišla za mnou so slovami, že by boli veľmi radi, keby som mohol o Foglarovi niečo natočiť. Veľmi som si to vážil, lebo Foglar je

významná osobnosť pre mnohých Čechov, špičkových politikov, mnohí boli odchovanci práve Foglara. A tak som si veľmi vážil, že si vybrali mňa, Slováka. Ja som Foglara poznal z Rýchlych šípov, z časopisov, ktoré sme mali na povale. Časopisy pre skautov. Mal som biely skautský opasok a chodil som na povalu vyberať a pozeráť sa na tieto časopisy, kde boli Rýchle šípy, ktoré inicioval a robil Foglar.

Aká bola spolupráca a natáčanie s Foglarom?

Spolupráca bola fantastická, Foglar bol ohromný človek, vedel veľmi dobre rozprávať, nie ako ja, takže sa mi veľmi dobre o ňom točilo. A po mne prišiel jeden český režisér z Barrandova a po ňom bol zákaz. Foglar dal zákaz robiť akýkoľvek film o ňom, ale môj film uznával. Tento môj film išiel asi sedemkrát v Českej televízii. Veľmi mal odozvu.

Menil sa v priebehu času váš vzťah k profesii režiséra?

Začínal som v televízii externe a filmami, ktorým som ja sám robil kameru. Všetko som robil sám, *Oravského košíkára*, *Paríž*, to všetko som točil sám, tou šestnástkou, Paillardom. Snažil som sa aj dostať na FAMU, zamerať sa na réžiu. Vtedy dostal cenu film *Prvé kroky* a ten som dal aj na prijímačky. Tento film získal hlavnú cenu v Banskej Bystrici na Medzinárodnom festivale dokumentárnych filmov. A potom už to išlo so mnou.

Máte nejaké vysnené projekty, čo by ste ešte chceli niekedy natočiť?

Chcel som nakrútiť o tom komunistickom období, ako ma vytrhli, hodili ma do Holiča, do toho decáku, kde sme v nedeľu chodili pomáhať na letisko. Tam som sa dostal k lietaniu. Sedel som ako spolupilot. To boli ešte lietadlá americké, Piper, dvojsedadlové. Tieto Pipere za mojej prítomnosti v Holiči vyradňovali a prichádzali české Aerá. Pipere stáli vonku, odstavené, a tak sme sa dohodli s jedným dobrákom, že uletíme. Ako by to dopadlo, to neviem, lebo ja som chcel ísť domov a on chcel ísť do Rakúska. Jeho dali do decáku, lebo ho chytili na hraniciach, utekal do Rakúska. Lietadlo sme aj rozbehli, ale motor začal kýchať a kašľať. Potom sme zistili, že tam bola kondenzovaná voda a nebolo možné, aby vzlietlo. Jemu sekla vrtuľa po prstoch, keď štartoval. A pamätám si, že kde sa chytil lietadla, tam to ostalo krvavé. To mi veľmi utkvelo v pamäti. No najhroznejší bol pocit, keď sme na veľkom letisku videli malé postavičky zbiehajúce sa k nám. Vtedy sme vedeli, že to bude veľký problém. Je to neuveriteľné, ale rozbehli sme lietadlo.

Ktoré filmy z vašej tvorby máte najradšej?

Najradšej mám filmy, čo som bol v tom Západnom Nemecku. Alebo z tých zdravotných *Nemuselo sa stať, keby...* to bolo veľmi drastické. Veľmi si vážim film o Teodorovi Tekelovi, maliarovi. Mimoriadny človek a páter, katolícky kňaz, ktorý býval v bývalom chlieve, prasacom, za hradbami v Trnave. Pod posteľou mal brikety. Nosil taký obrovský čierny klobúk. Stále konzumoval slaninu, chleba, konzervy a bohužiaľ na to doplatil nakoniec. V starom veku dostal rakovinu žalúdka. Veľmi krásne maľoval obyčajnými detskými pastelkami a odmietal drahé farby. Robil cirkevné motívy, ľudské motívy, motívy z trhu. Bol to film, kde som sa emotívne snažil a tieto portréty sa mi, myslím, darili. Myslím, že vydarený bol aj Foglar. Tie prvé filmy boli tiež zaujímavé – *Prvé kroky*, *Trinásta komnata*, ktorá obsahovala tri podkapitoly, akoby tri podfilmy. Na to ma nahovoril ešte Rudko Urc. Vtedy som začínal v Krátkom filme bez FAMU. Potom na FAMU veľmi dobre ohodnotili tieto

hrané filmy. A to boli hrané filmy, lebo ja som bol fixovaný na hraný, ešte po tom Uhrovi. Ale pomalinky som pochopil, že aj tie dokumentárne filmy môžu mať svoju hodnotu.

Ešte by som sa vrátil k tomu osvetovo-zdravotníckemu filmu – spolupracovali ste s odborníkmi? Prebiehal nejaký dialóg?

Áno. Dialóg prebiehal. Bral som na to lekárov, a iných špecialistov, ktorí boli priamo k tomu určení, a ktorí mali túto odbornosť. Tak som si bral aj psychológov, ktorí boli špecializovaní na tú tému, ktorú sme práve sme natáčali.

Ako hobby máte poľovníctvo...

Považoval som to za zbytočné, do toho miešať, áno. Z tejto poľovníckej záležitosti som spolupracoval s Ctiborom Kováčom. Bol bývalý partizán, ale slušný človek. A bol poľovník. Tak sme spolu robili aj nejaké tie poľovnícke filmy, kde som mu asistoval. Robil hraný film *Nie*, do ktorého ma angažoval ako pomocného režiséra.

Mali ste aj nezrealizovaný scenár k filmu *Pytliak*...

Áno, to som mal. Zaujala ma knižka o jednom z najväčších pytliakov na Slovensku. Pri Bratislave má aj takú tabuľu o veľkých akciách, čo naňho policajti robili veľké hony. A on sa dokázal zahrabať do lístia a nevedeli ho objaviť. Prepísal som to ako scenár. Ale tým, že som nemal červenú knižku, nedostal som sa k realizácii hraného filmu. Hľadal som ďalej hrané témy, stále som bol na to fixovaný. Tam, ako je Korzo, bol kedysi antikvariát. A tam som našiel *Fontánu pre Zuzanu*. A s týmto scenárom a s touto knižkou som sa chcel pretlačiť. Bohužiaľ, zas mi to nevyšlo a zas sa mi to nepodarilo. Nevedel som možno získať dosť veľkú protekciu alebo tak. Vždy ma šupli preč, lebo som nemal červenú knižku. Tvrdím, že to bolo tým.

Mali ste nejaké režijné vzory?

Určite. Bol som fanda na Antonioniho. Talianov som uznával. Felliniho, samozrejme. No a pamätám si film, zaujal ma aj názvom – *Alphaville*, kto to bol z režisérov, neviem si spomenúť...

Jean-Luc Godard

Jaj, to bol Godard, áno. No tak aj toho, samozrejme. Tu už by som pohorel na prijímačkách na FAMU, keby som si nevedel toto spomenúť.

Pre Kinožurnál v roku 1988 ste robili aj dokument *Ako ďalej s liečivými rastlinami*...

Zabezpečiť rodinu a decká som chcel tým, že kúpim nejakú víkendovú chalupu alebo drevenicu a chcel som to využiť aj na estetický moment. Chodil som točiť do Bratislavy a rodinu som nechával tam, aj keď žena mala obrovský strach, lebo dvakrát videla medveďa a dole do košiaru chodili vlci. Ale našťastie sa nič neprihodilo. A vždy tam bolo tak snehu, pomaly po krk, a ona chudera sa musela aj s tými deckami ťahať hore. To boli také momenty, čo si pamätám. Pre film som to využil s Milanom Milom. Spolu sme sa zobrali a točil som tam bylinky. *Ako ďalej s liečivými rastlinami*. Všetci zaznávali liečivé rastliny, že môžu byť nezdravé a tak. Tak som urobil tento film a nechal som to úplne na divákovi, aby sa rozhodol

sám. Nechal som aj Ústav liečivých bylín hovoriť k tomu, kde to kritizovali a aj bylinkárov. Tak, aby si divák urobil svoj názor na tieto bylinky. Tie sme točili presne tam na Orave. Boli sme na chalupe, bolo to pekné obdobie, lebo sme si tam užívali prostredie, chalupu. Túto drevenicu som nechal rekonštruovať, nechal som urobiť celý šindel na streche, nové okná. A dotiahol som tam aj elektrikú. Od kamaráta som dostal kábel zo stavby, a tak sme tam nejakých šesťdesiat-sedemdesiat metrov ťahali kábel a urobili sme veľkú oslavu. Stopäťdesiat ročná drevenica a prvýkrát sa tam zažalo elektrické svetlo. Bolo to hore na kopci, a keď už som tam nevedel vyliezť, tak som rezignoval a som ju predal.

Sledujete súčasný slovenský film?

Áno, sledujem dosť a sledujem ho hlavne v televízii. Sledujem český film, ale aj slovenský. Nevieť sa k tomu až tak vyjadriť. Myslím si, že je to mladá generácia, ktorá sa na to zase díva inak, ako sa dívame my, ale to je okej. Každá generácia má svoj druh filmu a svoj druh ponímania filmu. A mne sa celkom pozdáva ten trend, ktorý ide dnes. Aj keď sa na to dívam tak trochu cez prsty, lebo všetko sú režisérky, samé ženy. Tak to je taká vedľajšia vec, ale je to tak.

Máte nejaký odkaz mladým dokumentaristom?

Mám! A veľmi dôležitý odkaz, že čas beží veľmi rýchlo a že považovať sa za veľkého režiséra, veľkého šéfa, nemá zmysel, ani to nie je dobré. Čas je dôležitý, je nemilosrdný, beží a ukáže, čo človek všetko urobil a čo mohol urobiť a neurobil. Tak toto odkazujem mladým, aby si uvedomili, že život je veľmi krátky.