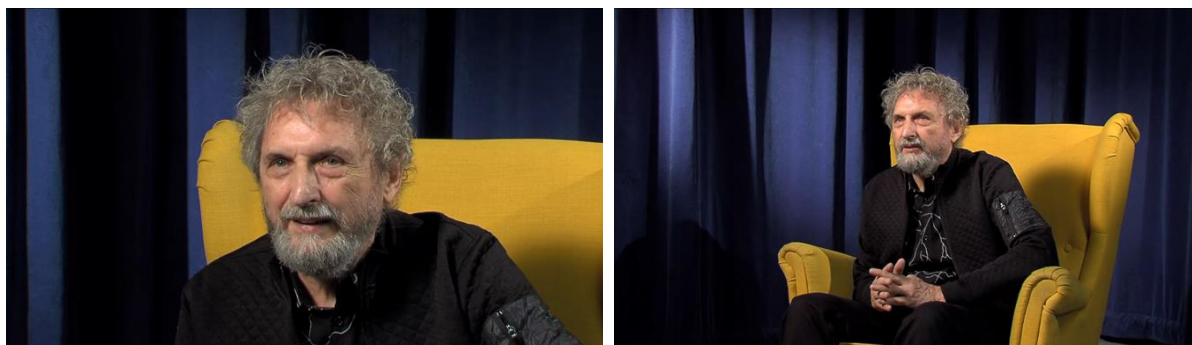


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:  
**Online lexikón slovenských filmových tvorcov, [www.ftf.vsmu.sk](http://www.ftf.vsmu.sk)**



## LUBOMÍR ŠTECKO

(29. 1. 1945, Pribylina) Slovenský kameraman, dokumentarista a režisér. Pôvodne sa zaujímal o maľbu, stredná škola ho však priviedla k fotografii. Študoval na SŠUP v Bratislave. Po dvojročnej povinnej vojenskej službe nastúpil na odbor filmová a televízna kamera na FAMU v Prahe, ktorú roku 1972 úspešne absolvoval. Niekoľko rokov pracoval v Spravodajskom a Krátkom filme ako kameraman. Neskôr sa stal kameramanom a režisérom vlastných dokumentárnych snímok. Od začiatku deväťdesiatych rokov pôsobil v Slovenskej televízii ako redaktor, dramaturg, producent, vedúci tvorivej skupiny a ako hlavný dramaturg skupiny. Viedol úspešný cyklus *Subjektív*. V osemdesiatych rokoch natočil filmy ako *Dialóg s časom* (1984), *Skladnícky labyrint* (1985), *Saso* (1985), *Jazda na špici* (1986), *Najlepšie roky života majstra Luptáka* (1987), *Sestrička* (1989). V roku 1990 nakrútil celovečerný film *Stanislav Babinský – život je nekompromisný bumerang*, ktorý hovorí o afére z osemdesiatych rokov. Rok na to *Telo* (1991) a nasledovali filmy *Dom Malinovských* (1993), *Rudňany – na konci s dychom* (1994), *Život sestry Zdenky* (1998), *Motív tisícročí* (2001), *Gan Eden* (2003). V roku 2013 nakrútil celovečerný dokumentárny film *Štvorec v kruhu alebo život medzi únikmi a snami*. V súčasnosti pripravuje svoj ďalší celovečerný dokumentárny film *Drsné a nežné* o psychicky chorých.

ŠKOLSKÝ ROK: 2019/2020

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍSAĽA: Dominika Dudisová

STRIH: Katarína Koniarová

KAMERA: Matej Jánošík, Daniel Gavenda

ZVUK: Maroš Oláh

PRODUKCIA: Magdaléna Neved'alová

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Zuzana Mojžišová, Eva Filová, Jozef Hardoš

## **Aké bolo vaše detstvo? Kedy sa u vás objavil záujem o umenie a nakoľko malo rodinné zázemie vplyv na vaše umelecké sklony?**

Prichádzame na svet bez toho, aby sme si mohli zvolit' miesto alebo čas, kedy a kde sa narodíme. Ak by som mal možnosť si vybrať, miesto, kde som prišiel na svet, by som nenechal, ale čas určite. Končila totiž druhá svetová vojna. Matka ma porodila v pivnici, pretože vonku sa strieľalo. To mi symbolicky naznačilo, že všetko, čo sa v tomto štáte udeje, priamo ovplyvní môj život.

Začalo to hneď v ranom detstve. Nechtiac som sa totiž narodil do rodiny drobného kapitalistu. Môj starý otec žil a pracoval dvadsaťpäť rokov v Amerike. Tam zarobil dosť peňazí, za ktoré po návrate postavil v Pribyline vodnú elektrárňu, mlyn a pílu.

Od detstva som bol obklopený technikou, čo nebolo zlé. Naučil som sa, čo sú volty, watt, ampéry, ako narezat' dosky, ako zomlieť hladkú či hrubú múku. Navyše sme mali v rodinnom portfóliu niekde v Ružomberku tlačiareň, takže celé moje detstvo bolo obklopené technikou.

To, že existuje aj nejaké umenie, ma vôbec nezaujímalo. Skôr ma trápilo to, že po „víťaznom februári“ sa stala celá moja rodina občanmi druhej kategórie. Takto sa nám komunisti odmenili za zhabaný majetok, na ktorý si starý otec poctivo zarobil drinou v pittsburských oceliarnach. Uznáte, že nejaké umenie bolo v tejto situácii druhoradé, nikto sa mu z našej rodiny nevenoval. K umeniu som sa vlastne dostal okľukou. Ako Francúzi hovoria: „cherchez la femme“ – za všetkým hľadaj ženu.

### **Naozaj? V akom zmysle?**

Bolo to niekedy v siedmom ročníku na základnej škole, kedy k nám chodili aj žiaci zo susednej dediny. Medzi nimi bolo jedno dievča, ktoré sa všetkým páčilo. Vtedy sa maľovalo do pamätníkov, môj kamarát jej niečo namaľoval a ona bola hrozne nadšená, a keďže som sa jej chcel tiež zapáčiť, povedal som jej, že jej namaľujem niečo krajšie. Vypýtal som si od nej jej fotografiu, namaľoval Tatry, chalúčku a pred ňu ju, ako stojí. V podstate sa mi podarilo trochu napodobniť jej tvár. Samozrejme, bola veľmi nadšená. To bolo prvýkrát, kedy som si pomyslel, že možno viem maľovať. Druhýkrát, kedy sa mi dokonca podarilo preniknúť do umeleckého biznisu, keď som maľoval vodovkami za našou záhradou pohľad na Tatry. Za našim domom bola rímska osada, vtedy za mnou prišiel vajda, ktorý sledoval, ako maľujem, a hovorí mi: „Počúvaj, Ľubo, ja ten obraz od teba kúpim.“ A ten obraz naozaj kúpil. Dal mi asi štyri koruny a, čo ma veľmi potešilo, zavolať ma k sebe domov a ten obraz visel nad jeho posteľou. Niekde k nemu dokonca ukradol veľký ozdobný rám. Vtedy som zistil, že maľovanie je to pravé.

Podal som si prihlášku na umeleckú priemyslovku v Bratislave. Ja som otcovi sľúbil, že pôjdem na strojárnu, pretože u nás sa muselo starať o všetky stroje a obsluhovať ich. Tak na okraj, v kuchyni sme mali voltmetre, ampérmetre. Dodávali sme elektrinu dokonca do celej dediny. Dnes tá elektrárňu stále funguje. Žije tam môj brat, ktorý dodáva elektrinu do štátnej siete.

Prihlásil som sa na strednú školu a prvú školu som si dal umeleckú priemyslovku. Otca zavolali na rodičovské združenie, kde mu povedali, že na žiadnej strednej škole študovať nemôžem, že mi nedajú odporúčenie, pretože som z kapitalistickej rodiny. Mohol som ísť študovať jedine na dvojročnú poľnohospodársku školu učňovskú, takzvanú hnojárnu. Takže hrozilo, že budem traktoristom a budem orať brázdy niekde pod Tatrami. Doteraz som mohol byť vzorným traktoristom. Lenže bola vtedy taká prechodná doba, kedy začala byť deviata trieda nepovinná, tak som sa do nej prihlásil. Zišli sme sa tam z celého okresu takéto kapitalistické nežiaduce živly. Tam sa mi potom podarilo dostať na umeleckú priemyslovku. Celé to ale zase súviselo s rodinným pozadím, pretože z otcovej strany a zo strany starého otca som bol hnusný kapitalista. Z matkinej strany som bol proletár. Bola z chudobnej rodiny,

čo bolo šťastie, lebo matkin brat sa stal tajomníkom národného výboru a dal mi doporučenie, že „môžem študovať na umeleckej priemyslovke“.

### **Aká bola teda stredná škola?**

ŠUPKA (Škola umeleckého priemyslu) bola začiatkom 60. rokov jediná škola tohto typu na Slovensku. Samozrejme, všetci úspešní uchádzači chceli byť maliarmi.

Lenže na prvej hodine riaditeľ všetkým šest'desiatim „nádejným umelcom“ oznámil, že maliarstvo sa tam neštuduje. To sme nevedeli, dnes sú tieto informácie ďaleko viac dohľadateľné cez internet. Vtedy sme sa až tam dozvedeli, že sa tam maľba neštuduje, no je tam šesť odborov. Je tam grafika, aranžérstvo, fotografia, keramika, textil a rezbárstvo. Najbližšie maliarstvu je vraj grafika. Keď zisťoval, kto chce ísť na grafiku, všetci zdvihli ruky. Preto začal vyberať podľa abecedy. Tak sa stalo, že grafikmi sa stali všetci, ktorých priezviská začínali na A alebo B.

Blízke maliarstvu bolo ešte aranžérstvo, kde sa zas hlásili všetci, a ja som sa tam znovu nedostal. Až v poslednej chvíli sa mi podarilo uspieť na odbore fotografia.

Keď som povedal môjmu otcovi, že nebudem maliar, ale fotograf, bol zhrozený: „Čo budeš teraz ako komunálny fotograf fotiť na občianske preukazy?“ Rodičia nechápali, prečo som na takúto školu vôbec chcel ísť. Ja som tiež až neskôr pochopil, že fotografia by mohla byť snád' aj umením. Hoci si moji spolužiaci robili „srandu“ z fotografie, pretože je to len mechanická záležitosť, ktorá nie je žiadnym druhom umenia.

Až do tretieho ročníka som sníval, že budem predsa len maliarom. Podporoval ma v tom aj profesor, ktorý nás učil figurálnu kresbu. Lenže niekedy v treťom ročníku sa, bohužiaľ, dostal do psychických problémov a skončil v ústave v Pezinku. Postupne mi maliarstvo začalo pripadať ako ťažkopádne, nemoderné umenie, ktoré sa nehodí do dvadsiateho storočia.

Mal som rád takzvanú life fotografiu, nie však reportážneho typu. To človeka núti striehnuť a vystihnúť rozhodujúci okamih, zret'azenie náhod, ktoré sa už nezopakujú. Väčšina slovenských fotografov a fotografiek, ktoré išli neskôr po nás, vtedy prepadla aranžovanej fotografii. Mne to pripadalo ako nejaké efektné, strojené divadlo, ktoré síce môžete dokonale zaranžovať, ale je úplne bez života. Ich skutočný život vôbec nezaujímal. Hovorím to aj z osobnej skúsenosti, pretože som žil a oženil sa jednou z famáckych fotografiek.

Určite možno aj preto ma asi viac zaujímali vtedajšie filmy, ktoré boli bližšie neštylizovanej drsnej realite. Rôzne dokumenty, ako bol napríklad *Parížsky máj*. Chodili sme na rôzne besedy či premiéry. Napríklad, keď tu bol Miloš Forman so svojim *Čiernym Petrom*. Bolo to niečo nové, nezvyklé, pripadalo nám to spontánne a úprimné. Zaujímalo nás, keď Štefan Uher pripravoval *Slnko v sieti*. Vtedy si totiž vyberal hlavnú postavu do filmu v našej škole i triede. Legendárneho Fajola nakoniec stvárnil náš spolužiak Marián Bielik. Bolo to teda viacej vecí, ktoré nepriamo ovplyvnili moje rozhodnutie stať sa filmárom-kameramanom.

Samozrejme ako vždy stál v ceste nejaký problém. Keď som sa hlásil na FAMU, škola požadovala, aby študenti mali aspoň rok praxe. To som ja samozrejme nespĺňal. Po maturite ma síce prijali za asistenta kamery v Krátkom filme, lenže vojaci mi nedali odklad, a tak som musel narukovať. Mal som však znovu šťastie. Značnú časť vojenskej služby som strávil v Prahe, kde som sa mohol naplno venovať fotografii. Mal som dokonca tmavú komoru a navyše dostatok voľného času. Praha a jej okolie sa tak stali objektom môjho fotografického záujmu.

### **Čo bolo potom, keď ste sa vrátili z vojny?**

To bol ďalší zlom v živote. Keď som sa po príchode z vojenčiny chcel zamestnať, zistil som, že takzvanú umeleckú fotografiu nikto nepotrebuje. Nakoniec som našiel zamestnanie v Ústrednom kontrolnom a skúšobnom ústave poľnohospodárskom. Mojou úlohou bolo

fotograficky dokumentovať, ako rastú na skúšobných poliach na Slovensku rôzne plodiny. Znovu som mal šťastie. Do roboty som nastúpil koncom októbra, čo znamenalo, že už bol takzvaný „vegetačný kľud“. Takže som nemal čo fotiť. Mohol som sa pokojne venovať vlastnej fotografickej tvorbe. Fotografie z tohto obdobia a z vojenčiny v Prahe som predložil na prijímačkách na FAMU. V roku 1967 ma prijali na odbor filmová a televízna kamera.

Problém bol, že som nemal žiadnu skúsenosť s prácou s kamerou. Na umeleckej priemyslovke sme síce mali vo štvrtom ročníku odbor filmovanie, nikdy sme však kameru nevideli a žiadny film nenatočili. (Profesorom bol pán Peťovský, trikový kameraman z Koliby.) Ako vyzerajú kamery a ako sa nimi pracuje, som sa naučil až v Prahe na FAMU.

Nebola to len práca s kamerou, ale vôbec celá mágia filmu a filmového rozprávania, ktorá ma postupne uchvátila. Mali sme šťastie, do sveta filmu sme vstupovali v šesťdesiatych rokoch, ktoré patria dodnes k najplodnejšiemu obdobiu československej kinematografie a svetovej kinematografie. Stačí spomenúť v Taliansku Felliniho, Viscontiho či Passoliniho, či vo Francúzsku Godarda či Resnaisa... Toto skvelé obdobie však vytváralo veľké očakávanie a tlak na nás – prichádzajúcu generáciu. Čakalo sa, že budeme rovnako originálni ako naši predchodcovia z novej československej vlny.

### **Ako si spomínate na vtedajší študentský život, atmosféru a pedagógov?**

Keď som (v rokoch 1967 – 1972) študoval na FAMU, na Slovensku nebola filmová škola. Dostať sa na FAMU nebolo jednoduché. Na jednotlivé odbory brali zo Slovenska len dvoch ľudí. Dvoch na kameru, dvoch na réžiu či dramaturgiu. Často sa stalo, že jedného z nich po prvom ročníku vyhodili. FAMU mala v tých časoch veľmi dobré meno nielen v Európe. Naši spolužiaci boli doslova z celého sveta. Boli tam Indovia, Arabi, študenti z Latinskej Ameriky, USA, Kanady, Španielska či Západného Nemecka. Bolo to multikulturálne spoločenstvo. Odrážalo sa to nielen v rôznom vnímaní problémov sveta, ale aj vo výbere tém a, samozrejme, v pohľade na filmovú reč. Dotýkalo sa ma to intenzívne, pretože takmer všetky filmy som natáčal s cudzincami. Teda až na jednu výnimku – Dobroslava Zborníka, ktorý bol Čechom. Dnes by bol tiež cudzincom (bohužiaľ mŕtvym, pretože pred pár rokmi spáchal sebevraždu).

Samozrejme, pri styku s nimi som si osvojil ich pohľad na veci, ktorý bol trochu odlišný od nášho. Viac nás zaujímali všeľudské témy ako špecifické veci, ktoré sa dotýkali len nášho štátu. Keď som v roku 1967 začal študovať na FAMU, práve prišlo k uvoľneniu. Nastúpil Dubček a všetci si mysleli, že budeme slobodnejší, nebude cenzúra, budeme môcť točiť originálne filmy. Lenže v 68. prišli Rusi a všetko sa zmenilo. Bezprostrednosť a sloboda zmizla.

Len pre ilustráciu – rok po vpáde ruských vojsk a začiatku normalizácie sme s mojím priateľom kanadským režisérom Cherniakom nakrúcali školské cvičenie nazvané *Rozhovor*. Chceli sme v recesistickej nadsádzke (trochu naivní) ukázať, že je dôležité nielen to, s kým človek hovorí, ale aj to, v akej situácii sa rozhovor odohráva. Aby sme dosiahli maximálnu autenticnosť, nepovedali sme Mikimu Kučerovi – profesorovi dejín filmu na FAMU, o čom chceme, aby hovoril, ani to, že chceme, aby sa rozhovor s dvoma peknými slečnami odohrával v posteli. Lenže známy recesista Miki Kučera nás hneď pri príchode prekvapil. Otvoril nám dvere bytu oblečený v ruskej rubaške (košeli) a dámskych nohavičkách. Cez veľkú predsieň zaplnenú prázdnyimi fľašami sme cez akýsi turistický chodník vošli do jeho spálne. Tie kočky (študentky FAMU) ho donútili si ľahnúť do postele. No a celý ten rozhovor sa odohrával v posteli – ležali vedľa neho a držali ho za ruky. Pritom sa bezprostredne bavili o sexe a drogách vo filme. Ďalší šok nastal po premietnutí filmu pedagógom. Vedúci katedry réžie profesor Vávra sa po dlhej chvíli ticha otočil k nám s režisérom a hovorí: „To myslíte vážne? Ten Miki Kučera sa musel zbláznit. Veď je členom komunistickej strany. Okamžite to všetko zničte.“ Dokonca sme si museli vypýtať negatívy z Barrandova a všetko sa to

jednoducho spálilo. Samozrejme, atmosféra slobody a bezprostrednosti úplne zmizla a všetci sme na mali strach.

### **Nechceli ste odísť?**

Prostredníctvom Kanad'ana som mal možnosť emigrovať. Výhodou bolo, keď ste vtedy emigrovali a mali prácu v tej krajine, nebrali vás ako emigranta. Mal som možnosť ísť do Kanady nakrúcať film. Koncom sedemdesiatych rokov tam bolo všetko americké, aj program v televízii. V Kanade je však silnejší európsky vplyv ako v Amerike, a preto mali snahu vybudovať si vlastnú kultúru, vlastnú kinematografiu, takže sa otvoril ohromný priestor pre tvorbu nových mladých ľudí. Problém bol, že keď ste odišli, museli ste sa rozhodnúť, že emigrujete. Moje rozhodnutie emigrovať ovplyvnila frajerka, ktorá študovala na FAMU fotografiu. Bála sa, že jej otca podplukovníka vyhodia z armády. A tak som zostal doma. (Cherche la femme.)

Nakoniec, paradoxne, emigroval do Kanady môj jediný slovenský spolužiak z Košíc – Milan Podsedlý, no až po niekoľkých rokoch. Odišiel s dvomi chorými deťmi. Chudák sa rok motal v rakúskom lágri a až po niekoľkých rokoch sa mu podarilo preniknúť do toho vytúženého sveta. Potom som si nadával, že som neušiel, keď sa dalo, mohol úplne zmeniť svoj život. Sú chvíle, kedy sa musí človek rozhodnúť tak či onak.

Ešte jedna vec o priamom dotyku histórie. Môj český priateľ – režisér, s ktorým som na škole natáčal. Keď som ho po rokoch hľadal a chcel navštíviť, zistil som, že tento chlapec prenasledovaný komunistami prežil, ale dva či tri roky po tom vyskočil z okna a spáchal samovraždu. Nevie, čo za tým bolo, ale s ním som poznával ten svet dokumentárneho filmu. Keď som na škole točil, hľadal som režisérov, ktorí by mi umožňovali viac vstupovať do koncepcie filmu. Aby som nebol len, ako mi povedal jeden tunajší absolvent že nechce byť len strojníkom. Nechcel som teda byť len „strojníkom“, ale niekým, kto ten film od začiatku aj tvorí. Na škole totiž nebol systém, že by pri realizácii filmu fungovala nejaká dramaturgia. Zodpovední boli len režisér a kameraman. S týmto Čechom, Dobroslavom Zborníkom – Dobrákom, ako sme ho volali, sme od začiatku, už keď našiel nejakú tému alebo ľudí, sme chodili za nimi a už sme hľadali, vymýšľali scény, čo a ako by to tam mohlo byť dramaturgicky spracované.

### **Vaša tvorba je neodmysliteľne spojená s dokumentárnym filmom, prečo práve dokument? Neuvažovali ste niekedy o presune k hranému filmu?**

Priznám sa, uvažoval som o tom, či nemám ísť študovať réžiu. Písal som rôzne poviedky či scenáre. O tom, že existuje réžia dokumentárneho filmu ako samostatný odbor, som pred školou nevedel. Pozornosť verejnosti i kritiky bola sústredená predovšetkým na hraný film a osobnosti vynikajúcich režisérov. Bol som dosť sebakritický, myslel som si, že by som veci nedokázal robiť na porovnateľnej úrovni. (Človek sa vždy musí porovnávať so špičkovými osobnosťami.) Neskôr, keď som sa začal venovať réžii dokumentu, som si hovoril, že som to mohol aspoň skúsiť, či by som v sebe tieto schopnosti náhodou neobjavil. Ako povedal jeden známy režisér: „Režisérom je každý, kto v praxi nedokázal, že ním nie je.“

Ak ste dosť sebakritický, viete, že nie ste objaviteľom Ameriky a že niekto pred vami urobil lepšie či originálnejšie filmy. Keď som robil v televízii, stretol som viacero takzvaných „režisérov z ľudu“, ktorí vyštudovali rôzne školy – poľnohospodárske, chemické, pedagogické alebo matematiku. Začínali ako redaktori a jedného dňa proste začali režírovať.

Podobné to bolo aj u kameramanov bez filmových škôl, ktorí sa prepracovali cez asistentov. Moja skúsenosť je taká, že ľudia bez vzdelania na filmových školách jednoducho mysleli inak. Škola vám dá jednak vedomostnú výbavu. Dôležité je, že na škole, ako bola FAMU, si môžete prakticky vyskúšať rôzne filmové formy a žánre, ku ktorým sa v praxi často už

nemusíte dostať. Musím zdôrazniť, že moja profesionálna prax v rôznych filmových pozíciách ma utvrdila v presvedčení, že kvalita filmov sa odvíja od kvalitného filmového školstva a celkovej atmosféry.

### **Aké sú podľa vás ďalšie rozdiely?**

Pri tvorbe dokumentárneho filmu nadväzujete osobné vzťahy s ľuďmi, o ktorých robíte. To nie sú anonymní herci, ktorí za peniaze zahrajú akúkoľvek rolu – maniaka, podvodníka či dokonca vraha. Ak v dokumentárnom filme uverejníte niečo, čo sa bezprostredne dotýka konkrétneho človeka, nesiete za to zodpovednosť. Tí ľudia vám často aj nechtiac odhalia viac, ako by boli ochotní povedať priateľom. To som si uvedomoval už pri školských filmoch.

Napríklad pri nakrúcaní filmu o dvoch starších dámach, ktoré mali za prvej Čs. republiky tanečnú skupinu výrazového tanca. Jedna bola z bohatej kapitalistickej rodiny a druhá z výraznej komunistickej. S režisérom, s ktorým som to nakrúcal, sme s nimi vstúpili do blízkych osobných kontaktov. To nám bránilo, aby sme niektoré veci natočili, ale aj niektoré natočené zábery použili vo filme. Film sa nakoniec mal vysielať na federálnom okruhu. Na „schvaľovačku“ prišiel dokonca sám generálny riaditeľ Zelenka, pretože jedna z tých dám bola z nejakej významnej komunistickej rodiny. Blbé bolo, že režisér nepovedal tej komunistke, že vo filme bude aj druhá pani, ktorá je kapitalistka. Nastal problém, ako a či sa to odvysielala. Zdvihol sa manžel komunistickej predstaviteľky a v zákulisí napísal text, ktorý mala prečítať hlásateľka. Hlásateľka potom uvádzala film slovami: „Vo filme vystupujú dve osoby, ale druhý film bude natočený len o tejto, ďaleko významnejšej osobe.“ Ten druhý film sme už samozrejme netočili, to už točil niekto iný.

Zodpovednosť za to, akým spôsobom človeka v dokumentárnom filme zobrazíte, je zväzujúca, nemôžete si dovoliť čokoľvek. Navyše dnes sa vystavujete riziku žaloby a zákazu uverejniť nakrútený materiál. To sa mi neskôr stalo niekoľkokrát. Ak chcete, aby ľudia boli spontánni, otvorení, musíte si ich získať, mať s nimi blízky, dôverný vzťah.

Ešte sa vrátim k tomu Dobrákovi a tomu, ako som všetky veci prežil na vlastnej koži. Asi rok alebo trištvrte roka na to, ako sa zapálil Jan Palach, prišli na internát dvaja muži a zobrali ma na výsluch do Bartolomejskej. Pýtali sa, čo viem o Janovi Palachovi. Hovoril som, že neviem nič. Dôvodom bolo, že môj kamarát-režisér sa dostal do nemocnice, kde ležal umierajúci popálený Palach. Náhodou tam stretol jedného známeho, študenta, ktorý mal službu. Ten ho pustil do izby, kde ležal Palach. Dobrák-Zborník ho nafotil. Fotografie spálenej Palachovej tváre sa objavili vo všetkých veľkých svetových časopisoch. Policajti si mysleli, že som fotografie urobil ja, pretože som kameraman. Neverili mi, keď som hovoril, že som tam nebol. Až neskôr mi kamarát Zborník povedal, ako to bolo. Skôr sa bál povedať mi pravdu.

Táto udalosť mi pomohla dostať sa do nemilosti tajnej polície. Druhýkrát to bolo, keď som už pracoval v Krátkom filme na Kolibe a boli sme točiť propagačný film pre francúzsko-československú spoločnosť, s ktorou sme mali kultúrnu spoluprácu. Boli sme nejaké dva týždne s Marianom Urbanom točiť v Paríži. Keď sme sa vrátili, odrazu mi môj šéf na Kolibe hovorí: „Boli ťa tu lustrovať policajti, prezerali materiály a pýtali sa na teba.“

Neskôr ma zavolali na výsluch dvaja tajní, netradične v kaviarni Štefánka. Zaplatili víno a počítali s tým, že sa pripijem a nechtiac niečo prezradím. Nevedel som, čo odo mňa vlastne chcú, až neskôr vysvitlo, že niekto bol vtedy vo Francúzsku a vyviezol film *Čierne dni* zo 68. roku o príchode Rusov, ktorý natočil Milan Černák. A vraj sa ten človek volal Krajčovič. S nami bol osvetľovať Krajčovič, ktorý prežil detstvo vo Francúzsku a žil tam do svojich dvadsiatich rokov. Všetci sme vedeli po francúzsky, preto bol štáb takto zložený. Tajní mi neverili, mysleli si, že sme my ten film „vyviezli“. Tak som sa dostal do databázy policajtov ako podozrivá osoba a bol vypočúvaný v ďalších súvislostiach ešte niekoľkokrát.

Raz, keď som išiel na festival do Oberhausenu, kde bol môj film, ma v Chebe na železničnej stanici vyvliekli z vlaku. Na polícii ma vyzliekli donaha, roztrhali futro na taške, zobrali mi peniaze a rôzne adresy ľudí, ktorých som chcel navštíviť. Samozrejme nechali vlak odísť, a tak som strávil celú noc a ďalší deň na stanici. Ďalšie procesné úkony pokračovali po návrate na polícii. A neskôr boli aj iné problémy s tajnými a výsluchy, ktoré tu nechcem rozvádzať.

### **Po ukončení štúdia vaše kroky smerovali do Spravodajského a Krátkeho filmu, kde ste potom niekoľko rokov pracovali ako kameraman. Aké boli vaše filmové začiatky? S kým ste spolupracovali?**

Ako som sa dostal vôbec na Spravodajský film? Ten šok, ktorý som zažil ako fotograf, po druhýkrát ho človek zažije, keď skončí filmovú školu. Odrazu musíte platiť nájmy a musíte z niečoho žiť. Keď máte rodinu, musíte ju živiť, a to už nie je sranda. A keď urobíte jeden film za dva roky, z toho, samozrejme, nevyžijete. Musíte mesačne platiť rôzne výdaje, takže vám nezostáva nič iné, len sa niekde zamestnať a zobrať prácu, ktorá vás uživí.

Ja som mal výhodu alebo smolu, medzi štvrtým a piatym ročníkom som sa cez moju teraz už bývalú manželku a jej známosti dostal do televízie ako kameraman. Robil som kameramana asi tri mesiace a natočil som asi osem filmov. Išlo sa z filmu do filmu. Točil sa publicistický magazín, ale aj nejaké dokumenty s Jarom Pogranom, režisérom „Kraťasu“. No a keď som už mal ísť do piateho ročníka, prišiel som za šéfom produkcie, zhodou okolností to bol otec Petra Dubeckého, a pán Dubecký mi hovorí: „Pán Štecko, pýtal som sa režisérov a boli spokojní s vašou robotou, môžete nastúpiť okamžite, zoberieme vás.“ Potešil som sa, no opýtal som sa kamaráta, režiséra Gejzu Kendyho, a ten mi hovorí: „Len choď do toho posledného ročníka, tu ťa zahrnú toľkou robotou, že nebudeš mať možnosť ani ukončiť školu.“ Tak som povedal Dubeckému: „Pán Dubecký, prosím vás, idem do posledného ročníka, ten posledný ročník si dorobím.“ A on mi hovorí: „Dobre, pán Štecko, keď skončíte školu, prihláste sa, držíme vám flek.“ Samozrejme, ako sa hovorí po česky, myslel som, „že mám vystarano“, tak som sa už o ďalší osud týchto vecí nezaujímal.

Keď som skončil školu, išiel som za pánom Dubeckým. Keď som otvoril dvere, z jeho pohľadu som videl, že je všetko v kýbli. Hovorí: „Viete čo, pán Štecko, museli sme prijať tlačenuku z ústredného výboru, museli sme z neho urobiť kameramana.“ Dokonca viem, ktorý to bol chlapec.

Tak som nešťastný kráčal po meste, rozmyšľal, čo budem robiť, a stretol som kamaráta Jána Ďuriša, s ktorým som pracoval občas ako jeho asistent ešte na FAMU. Dokonca som mu bol neskôr kameramanom na svadbe. No a on mi hovorí: „Prečo chceš ísť do televízie, prosím, tam tie slíže (vtedy sa tam všetko točilo na šestnástku – inverziu), pod’ na Spravodaj, je tam voľné miesto, točí sa na profesionálny formát 35 mm negatív.“ Tak som tam išiel a prijali ma, stal som sa filmovým spravodajcom. Samozrejme, spadnete o niekoľko poschodí nižšie, pretože keď vyjdete z FAMU, máte predstavy, že budete robiť veľké filmy niekde vo svete a budete veľkým kameramanom, no odrazu ste robili jednoduché šoty ako propagandu, a ja ako veľký antikomunista, ktorý prežil detstvo prenasledovaný, nemohol som jednoducho pre nich robiť. V sedemdesiatom druhom som nastúpil, kedy bol ešte filmový Týždenník. Všetko však už nahrádzala televízia – Televízne noviny. Ľudia sa všetko dozvedeli skôr z televízie, než by sa mali s týždňovým alebo dvojtýždňovým oneskorením dozvedieť, čo sa udialo. Dobré bolo, že okrem komunistických aktualít sa robili rôzne veci. Portréty umelcov, Lýra, speváci a všetko možné. Týždenník sa skladal od štyroch až do ôsmich šotov.

Pokiaľ ide o prechod od kamery k réžii... Často sme chodili točiť vybavení len základnou informáciou. Na Spravodaji boli informátorky, ktoré čítali noviny alebo chodili na tlačové konferencie, a keď sa niečo zaujímavé udialo, mal z toho režisér zostaviť plán, čo bude týždenník obsahovať. Potom nás vyslali točiť. Niekedy s nami išli aj režiséri. Zásadná vec

bola, že základná informácia sa niekedy diametrálne líšila od toho, čo nás na pľaci čakalo. Starší kameraman Leo Bródy (jeho syn potom študoval na VŠMU) sa viackrát vrátil s tým, že nenakrútil nič. No keďže sa týždenník nerobil s rezervami, režiséri boli často nešťastní, lebo nevedeli, čo tam dajú, pretože to muselo mať desať minút. Bródy mi vtedy povedal povestnú vetu: „Šéfe, tam nebolo nič, len adresa.“ Prišli ste na miesto a zistili, že všetko je úplne inak. Po čase sme už chodili ako kameramani sami bez režisérov, dostali sme tak hrdý titul kameraman-reportér. Spravodaj stál z umeleckého hľadiska za figu, no na druhej strane ste sa stali režisérom. Boli ste nútený okamžite improvizovať, vymýšľať, ako veci skomponovať, a často sa stávalo, že som niektoré veci musel od základov prekopať a natočiť niečo iné. V podstate to človeku pomohlo, keď chcel točiť povedzme autentické filmy, ktoré neboli dopredu zoštylizované a pripravené ako polohrané dokumenty. Vtedy som si spomenul na vetu jedného českého režiséra Novej vlny – Jaromila Jireša: „Pri filme je dôležité urobiť si z náhody priateľa.“ Často sa udeje niečo, čo ste nepredpokladali, a niekedy je to zaujímavejšie a hlbšie než to, čo ste pôvodne zamýšľali. To sa samozrejme x-krát opakovalo. Ak by sa to dalo k niečomu prirovnať, je to podobné ako majú napr. džezmeni, jam session. Nieкто začne voľne hrať a druhý jeho myšlienku rozvinie. Pridá sa ďalšia a vznikne harmónia, ktorá sa rozvinie z nejakej základnej témy, s ktorou ani nikto nerátal. Urobí vás to, povedzme si, citlivejším, vnímavejším a pohotovejším človekom, ktorý musí okamžite reagovať na podnet a začleniť ho do svojej predstavy, schémy. Niekedy sa tie veci stávajú dôležitejšie a nosnejšie.

Ja som Spravodaj bral, ako majú Česi výraz – „levou zadní“. Nebral som ho vážne z jediného dôvodu. Moja žena bola fotografka a cez ňu sme sa dostali k najlepším fotografickým zákazkám v rámci celého Československa. V Prahe bolo Art centrum, ktoré malo rôzne medzinárodné projekty. Cez ministerstvo zahraničných vecí sme sa zasa dostali k rekonštrukcii ambasad, kde bolo treba tzv. umelecké dotvorenie. Tam sme robili veľkoplošné fotografie. Nedalo sa to už však stíhať popri práci na Spravodaji, ktorá vyžadovala skoro dennodenné nasadenie. Niekde vás zavolali, tam sa niečo deje, tam musíte nacupitať. Preto som oddiaľ chcel jednoducho odísť. Celú dilemu vyriešila moja žena, ako sa hovorí – „cherchez la femme“ („za všetkým hľadaj ženu“). Odišla s pražským producentom. Posledná spoločná veľká zákazka bola pre jednu ruskú firmu, ktorá ťažila diamanty niekde na Sibíri a vyrábala umelé diamanty. Pred tým robili nejakú veľkú zákazku v Iráne pre iránskeho Rezu Šáha Pahlavího. Išlo vlastne o také virtuálne projekty, kde bola kombinácia fotografií a filmu. Bolo to zaujímavé z hľadiska širšieho rozvinutia možností kinematografie a fotografie. To všetko spôsobilo, že som sa začal viac orientovať na film. Chcel som viac robiť vlastné filmy, začala ma viac zaujímať režijná práca. Vtedajší formálny spôsob dokumentárnej tvorby určovala aj technika, ktorú ste mali k dispozícii.

### **Ako napríklad?**

Predstavte si, že ste chceli natočiť, čo sa autenticky deje, vtedajšími kamerami. Mali ste kameru, ktorá bola buď boxovaná a vážila päťdesiat-šesťdesiat kíľ, ktorú ste s nejakým asistentom doniesli na miesto a prišiel zvukár, nasadil mikrofón a povedal tomu pánovi: „Teraz to vyskúšame, povedzte pár slov, a teraz môžete hovoriť, a teraz buďte spontánny a prirodzený.“ Takéto filmy sa točiť nedali, navyše, vtedy fungovali ako ručné len Ariflexky, ktoré vrčali ako mlynček, keď meliete kávu. Takže človek automaticky vedel, že je v zábere, a začal sa okamžite štylizovať. Nemohli ste natočiť kontaktný zvuk. Ak ste to potrebovali, museli ste byť s teleobjektívami aspoň päť metrov od neho a kameru mať zakrytú. Ja som často používal kabáty, aby sa to dalo vôbec urobiť.

Druhá vec, ktorá narúšala autenticitu, spontánnosť a prirodzenosť, bola tá, že sa točilo na filmový materiál. Keď sa točilo na farbu, mali ste trojnásobok materiálu. Keď ste spustili kameru vo chvíli, to nestrihnete, tak isto keď stopnete kameru, nestriháte okamžite.



Jednoducho, keď ste dostali materiál jedna ku dvom, museli ste použiť všetky zábery, ktoré ste natočili. Jedna ku trom znamená, že ste si mohli dovoliť niečo normálne. To limitovalo spôsob vášho nakrúcania. Museli ste mať presnú koncepciu. Bol to pomaly hraný film. Kontaktný zvuk sa dal použiť len veľmi málo, čiže to, že zachytíte nejakú autentickú situáciu, bolo takmer vylúčené.

Vlastne prvá tichá zvuková kamera, ktorá prišla na Kolibu, neprišla kvôli tomu, že by ju potrebovali dokumentaristi. Prišla kvôli tomu, že sme chodili točiť oficiality. Keďže vtedy bol prezident a celá vláda v Čechách, sem prichádzali vládne návštevy len na výlet. Na Spravodaj oznámili z Ústredného výboru, že niekto príde, napr. Leonid Brežnev alebo Fidel Castro. Tieto povinné šoty sa na Spravodaji volali „musilky“.

Párkrát sa mi stalo, že sa súdruhovia, ktorí to mali na starosti, začali rozčuľovať, že tam vrčíme s kamerou. V televízii už mali tiché boxované kamery, keďže to bol menší formát a ľahšie sa to dalo odhlučniť. Niekoľkokrát som sa tam s nimi pohádal. Hovorím: „Môžem aj odísť, keď sa vám to nepáči, ale inú kameru nemáme.“ Potom zakúpili na Kolibu béelku Ariflexku (Ariflex BL), prvú zvukovú kameru. Hovorím, nebolo to kvôli dokumentaristom, ktorí chceli točiť autentické filmy a bezprostredné veci. Táto kamera už umožnila nakrúcať trochu iné filmy. No keďže to bola len jedna kamera, tak sa jej nasadzovanie plánovalo.

Stala sa taká paradoxná situácia. Vtedajšiemu prezidentovi Husákovi sa na letisku pri pristávaní vrtuľníku zabila manželka. Zlomila si kľúčnu kosť v kúpeľoch v Bardejove a viezli ju sem, aj keď to nebolo nutne potrebné. Smútočná rozlúčka bola v Redute. Mal som to ísť natočiť, lenže náš produkčný požičal jedinú zvukovú kameru niekde na Moravu. Samozrejme som tam nemohol ísť vrčať s našou hlučnou kamerou. Spomenul som si, že sa to často robilo aj tak, že sa točilo na inverziu – šestnástku. Potom sa to prepísalo na tridsaťpäťku, čo robili v Gottwaldove. Zohnali sme šestnástkovú kameru a materiál v televízii. Nebol však čas urobiť skúšku citlivosti materiálu. Pretože som nechcel riskovať, tak som každý záber pre istotu nakrútil trikrát, vždy s inou clonou.

Môj prístup k filmu výrazne ovplyvnilo aj to, že vtedy boli takmer všetky veci podložené komentármi. Zvuky boli síce samostatne nahraté, ale v podstate išli mimo obraz. Minimum vecí bolo autentických. Chcel som robiť iné filmy, kde by boli osoby spontánne, autentické a situácie by vypovedali o nich, aby ich len spätne nehodnotili alebo nekvalifikovali.

***Saso (1985), Jazda na špici (1986), Najlepšie roky života majstra Luptáka (1987), Sestrička (1989), Štvorec v kruhu alebo život medzi únikmi a snami (2013). Tu ste začali s točením portrétov?***

Používate výraz portréty v pejoratívnom zmysle – portréty ako dokumentárny žáner. Ja si portrét človeka predstavujem v nejakých širších súvislostiach, ako obraz spoločnosti. Nielen v takom pozitívnom svetle. Mne nešlo o portréty, snažil som sa to chápať ako, povedzme, hraný film, v ktorom nikto nerozpráva o sebe, ale jedná, a jeho konaním sa dozvedáme o tom, aký je človek, ako reaguje a ako sa vyjadruje. Samozrejme, v hranom filme sa nehovorí o portréte, aj keď celý film sleduje jednu postavu v nejakom jej vývoji.

Takže nie som celkom stotožnený nazývať filmy, ktoré som vtedy robil, portrétmi. V podstate sa jednalo o to, že som síce sledoval jedného človeka. Snažil som sa však, aby ten človek bol v nejakej takej situácii, kedy musí jednáť, konať, ja ho pritom nejakým spôsobom zachytím a nebudem ho dodatočne štylizovať. Nebude to len, povedzme pozitívna správa o ňom, ale aj situácie, ktoré hovoria niečo aj o spoločnosti.

Stalo sa mi, že som točil film o Jánovi Luptákovi, ktorý sa stal neskôr podpredsedom Slovenskej národnej rady. Lupták staval s partiou robotníkov materské škôlky. Vtedy boli normy na výstavbu škôlky dva roky a on to staval len za osem mesiacov. Sledoval som ho celý ten čas. Aby dokázal, čo si umienil, sa musel vždy s niekým pohádať, vždy niečo vyhádať. Ukazoval tak jednak svoju povahu, a zároveň ukazoval aj to, ako tu celý systém

nefunguje. Na festivale v Oberhausene, v bývalom Západnom Nemecku, prišiel po premietaní filmu za mnou jeden súdruh z Ministerstva kultúry z Prahy a hovorí: „Ty predvádzaš, že to u nás vôbec nefunguje a len pár blbcov sa tu o niečo snaží, a ty to ešte tu ukazuješ.“ Vlastne nechtiac vystihol môj prístup k filmu. Primárne som sa cez nejakú figúru snažil ukázať, ako funguje celý systém.

To isté bolo vo filme o trénerovi Kamilovi Haťapkovi – *Jazda na špici*. Po premiére filmu v Prahe viacerí hovorili: „Čo to je za blázna, kričí tu po tých ľuďoch, takto sa s ľuďmi na vrchole športu nejedná.“ Samozrejme, človek v tých situáciách musel ukázať, čím je a aký je. Nemohol zo seba robiť dobráka, ktorý sa teraz ukáže, keď mu ide o výsledok. Bolo dôležité nájsť situácie, kedy sa človek musí prejaviť, vydať zo seba to, čím je. Podobne ako v hranom filme, tam nikto nerozpráva o sebe, netvári sa dobre, ale v jednaniach a konaniach ukazuje, čím je a čo v ňom je.

Pamätám si na jeden publicisticko-dokumentárny film, čo som natočil. Raz ročne sa konala Súťažná prehliadka československých filmov. Zvlášť boli hrané a zvlášť dokumentárne filmy. Jeden z mojich prvých filmov bol trochu satira, groteska točená zrýchlenou kamerou. Volalo sa to *Skladnícky labyrint*. Bolo to o tom, ako naháňajú ľudí vo fabrikách, aby robili, plnili plány. Lenže to, čo vyrobili, boli často nezmysly, ktoré skončia niekde v skladoch alebo zhnijú. Nikto si to nekúpi a nakoniec to musia zošrotovať. Porota si pred festivalom filmy pozrela a rozhodla o cenách. Môj šéf sa vrátil z Českých Budějovic a pošepkal mi: „Dajú ti hlavnú cenu za ten film na prehliadke.“ Lenže potom si ocenené filmy pozrel generálny riaditeľ filmu Jiří Purš. Zhrozil sa: „Čo to je, o čom to je, že tomuto filmu chcete dať cenu?“ Nakoniec rozhodol, že hlavnú cenu dostane produkt zo štúdia Armádneho filmu. Išlo o film, ktorý zachytával cvičenie „spriateľených armád“ na našom území vlastne už po okupácii.

Na festivale boli ako hostia nejakí Poliaci, ktorí boli vtedy ešte slobodnejší. Robili dosť tvrdé filmy. Raz, keď sedeli pri susednom stole, jeden z nich hovorí: „No jo, to je festival filmov o ničom.“ Presne vystihli, ako to bolo všetko uhladené a pod kontrolou.

Cítil som, že treba trochu inak pristupovať k vtedajšej realite. Istou satisfakciou boli pre mňa dve hlavné ceny na ďalších Súťažných prehliadkach československých filmov. Tie filmy vybrali aj na festivaly do zahraničia. Tých, čo ich vyberali, zrejme zaujalo to, že filmy boli odlišné od toho, čo sa vtedy v Československu robilo všeobecne v dokumente. Nebol tam komentár, ku ktorému som mal odpor ešte z filmovej fakulty, ku ktorej sa ešte o chvíľu chcem vrátiť, k profesorom, ktorí nás nejakým spôsobom formovali.

### **Aké osobnosti máte na mysli?**

Jedna z najvýznamnejších osobností bol Milan Kundera, na ktorého prednášky si doteraz mnohí spomínajú. Bol to snáď najlepší profesor. Nebol to niekto, kto odriekava naučené frázy, ale na jeho prednáškach bolo cítiť, že v momente, keď niečo hovorí, sa aj sám zamýšľa a sám tvorí. Prednáška bola pre neho niečo ako tvorivá činnosť. Keď hovoril o dejinách románu, venoval sa oblúkom aj komentáru. Kto je vlastne komentátor v románe – nejaký pánboh, ktorý všetko vie a do všetkého vidí. Išlo o vyjadrenie pocitu z komentára, ktorý je anonymný.

Môj odpor ku komentáru vo filme ešte zosilnel na Spravodaji. Bol som presvedčený, že komentár by mal byť aj povedzme osobný. Urobil som to v spomínanom *Skladníckom labyrinte*. Komentár tu tvorila spontánna diskusia medzi skladníkom a majstrom z výroby.

Chcel som vtedy natočiť film, ktorý sa mal volať *Stop*. Inšpirovala ma k tomu vtedajšia realita, keď sa ľudia báli povedať do kamery pravdu. Pravidelne sa pri nakrúcaní stávalo, že keď ste stopli kameru, človek, ktorý niečo rozprával, prišiel za vami a hovorí: „To bolo úplne inak.“ A začal zaujímavu hovoriť, ako to naozaj bolo. Skrátka, bola dvojitá realita. Chcel som

to natočiť tak, že kamera by zostala zapnutá aj po povelu „stop“. Človek by spontánne rozprával, ale už pravdivú variantu. Išlo o akúsi konfrontáciu medzi tým, čo je film a čo je fikcia. Samozrejme, narážal som na šéfov, ktorí by to asi neschválili.

### **Ako? Čo ste potom robili?**

Ja som zo Spravodaja prešiel na Kolibu, kde som bol v Krátkom filme už ako režisér. Vtedy tam prišli nové tváre ako Šulík či Šindelka. Títo priniesli do filmu nový rozmer.

Keď padol komunizmus, tak to bolo chvíľu krásne. Prevládla ilúzia, že nám už nebudú rozkazovať komunisti, dostaneme tie isté peniaze, ako sme mali predtým, a budeme si robiť, čo len chceme. Spomínam si na pamätnú scénu na Kolibe. Po páde komunizmu sa zišli tvoriví pracovníci aj rôzni technici vo veľkom ateliéri. Tu postavili z praktikábllov pódium, na ktorom vystupovali rečníci. Pamätný bol, nespomeniem si, ktorý režisér – komunista, a hovorí: „Mal som takú dilemu, ako sa k tomu postaviť, ale spomenul som si na Masaryka, ktorý vyskočil z okna. Ako minister zahraničia povedal kedysi, keď došlo k zmene - 'čo mám teraz robiť... povedal, ľud sa rozhodol, tak idem s ľudom'." A všetci v takej tej naivite tleskali, podobne ako ľudia, keď Gottwald rečnil v štyridsiatom siedmom alebo ôsmom na Staromestskom námestí.

Všetci sme mali ilúziu, že nastane úplne iný svet a všetko bude dobré. Na festivaloch som sa stretával so spolužiakmi zo zahraničia, ktorí študovali na FAMU, a vedel som, že žiadny podobný dokumentárny film ako u nás neexistuje. Všetko už pohltila televízia. Nehovoriac o spravodajstve. Všetko to funguje na inej báze. Samozrejme, film stojí nejaké peniaze a že to už nebude nejako fungovať, to sa do dvoch či troch rokov splnilo. Ja som ešte v poslednom záchvate natočil dlhometrážny dokument o Babinskom.

### **Pri natáčaní tohto filmu o Stanislavovi Babinskom – *Život je nekompromisný bumerang* – nastali nejaké problémy. Ako ste sa k tejto afére vôbec dostali?**

Babinský nebol obrazom nejakého okresného podvodníka, ale v podstate korumpoval celú vládu. Bolo paradoxné, že dnes v tom lietajú milióny, lenže on to dokázal cez nejaké nábytky, ktoré rozdával, cez pohostenie a čašníčky, ktoré sa tam s nimi zabávali.

Pritom sa dostal aj k nejakým štátnym tajomstvám. Keď sa tam chodil zabávať nejaký námestník ministra obrany. Ožratý hovoril o tom, ako robia teroristickú činnosť po svete. Vyvážajú semtex a výbušniny niekde do Vietnamu a odtiaľ ho distribuujú do sveta. Tak robia podvratnú činnosť, v ktorých štátoch po svete chcú. Bolo tam množstvo vecí, ktoré prezrádzali, akým spôsobom fungoval ten systém.

Ten človek bol zavretý, no tí, ktorí za to boli zodpovední, nikto z nich zatvorený nebol. Ja som sa k nemu dostal v base. Sedel v Leopoldove a ja som bol vo väznici za ním, aby som ho presvedčil, aby v tom dokumente vôbec vystúpil. Sedel tam s nami aj bachar, Babinský pozrel na mňa a pod stolom mi posunul moták, aby som to dal jeho žene aj s nejakými inštrukciami. Jednoducho ma skúšal. Tak som išiel za jeho ženou, dal som jej to, a keď som sa vrátil, povedal som mu, čo mi povedala jeho žena. Potom s natáčaním súhlasil. On to však chápal tak, že to bude film na jeho obranu. Ukáže ho ako neviniatko a obeť systému. Ja som to hodnotil inak, pretože on tiež využíval ten systém.

Nakrúcali sme s ním vo väznici niekoľkokrát. Dokonca mi raz napísal z basy z Leopoldova, aby som za ním prišiel ešte raz, že mi neporozprával všetko, ešte aj nejaké dôležité veci, pikantérie o tom, ako ten režim fungoval. Neskôr sa ukázalo, ako veľmi dôležitý bol ten list. Keď ho pustili na slobodu, prišli sme za ním na Oravu a tam podpísať zmluvu. Mal dostať päťtisíc korún, no povedal: „Prosím vás, čo mi tu dávate nejakých päť tisíc korún, ja som prišiel o mnoho!“ Ja hovorím: „Prosím vás, však to je jedno, rozdajte tie peniaze niekomu,

urobte zábavu alebo čo.“ A on: „Nie, ja to nepodpíšem, vykašli sa na to, nepotrebujem od vás žiadne peniaze.“

Tak sa stalo, že sme od neho nemali podpísanú zmluvu o tom, že súhlasil s nakrúcaním. No a keď už bolo po páde komunizmu, on to využil a zažaloval nás (tesne vtedy sa rozpadla Koliba) o dva či tri milióny korún za poškodenie mena. On mal predstavu, že ten film bude jeho obhajobou a promom, že je neviniatko a obeť.

Našťastie žaloba skočila tým, že prokurátor ju zrušil, lebo tento list bol dôkazový materiál, že to nikto nenatočil tajne a neuverejnil niečo, s čím by on nesúhlasil. Medzičasom prišlo samozrejme k iným obmedzeniam. V Karlových Varoch film nemohol bežať v oficiálnej súťaži. Bol len v nejakej ten mimoriadnej festivalovej sekcii. To isté sa stalo, keď mal byť film uvedený v televízii. Znovu poslúžil ako dôkaz Babinského list. Čiže tam bola jasná jeho iniciatíva.

To isté sa mi stalo potom po revolúcii. Už som bol v televízii ako vedúci jednej skupiny. Alena Čermáková, bývalá študentka VŠMU, prišla s témou o reštitúciách v jej rodnej dedine na Záhorí. Tam vrátili krčmu nejakej rodine a ona napísala scenár, ktorý som ja potom úplne prerobil. Bola tam zasa hlavná postava – okolo štyridsaťročná pani, ktorá robila na Ministerstve kultúry a ktorá mala podobný osud ako ja, že im komunisti zobrali majetok. Dokonca zatvorili aj otca, aj syna. Vyhnali ich z domu a až po rokoch im dom a tú dedinskú krčmu vrátili. Bol to veľký objekt a oni začali nanovo fungovať. Lenže boli v tom tri sestry a, ako obyčajne, majetok spôsobil problémy. Takže celá rodina sa namiesto toho, aby sa spojila, naopak rozhájala a prešlo to do deštruktívnych vzťahov. Otec nakoniec prepísal majetok len na jednu dcéru, ktorá pracovala v tej krčme. Preto urazené sestry nesúhlasili, aby sa film vysielal v televízii. Na záver filmu sa táto dcéra (majiteľka krčmy), ktorá mala vyše štyridsať rokov, vydávala. Pred tým, než išli do kostola, išli ešte odprosiť, ako býva zvykom, svojho otca. Lenže jej otec bol už v ťažkom stave a umieral. Bola to taká tá silná scéna, ktorá by dokument výrazne umocnila. Prosil som ich niekoľkokrát, či by som nemohol ísť s nimi rozlúčku natočiť. Nesúhlasili.

Tam som pocítil, aký je dokument obmedzujúci v tom, že vstupujete do intímnych vzťahov s ľuďmi, ktoré vás v hranom filme nečakajú. Tam ste pánboh, ktorý všetko postaví, stvorí situácie a prostredia, a tu ste už obmedzený danými vecami. Nemôžete si robiť, čo len chcete.

Film *Dom Malinových* dostal hlavnú cenu na Etnofilme. Pavol Branko v reportáži z festivalu o filme povedal: „Myslím si, že toto bude dominovať, pohľad cez psychiku jednotlivca do relevantných trendov spoločenských vývojov.“

### **Mali ste radi tabuizované témy.**

Keď som natočil dlhometrážny film o Babinskom, ktorý mal ísť do kín, napadlo ma, že by bolo dobré ešte natočiť ako predfilm niečo lascívnejšie. Čo by prilákalo ľudí do kina. Vtedy začali fungovať erotické časopisy, nebolo to ešte porno, rovnako aj v baroch boli všelijaké tanečnice, ktoré sa tam vyzliekali. Vlastne vznikalo nové remeslo.

Nakoniec som o tom natočil film, ktorý sa volal *Telo*. Dnes by sa to už natočiť nedalo.

Ako študent z umeleckej priemyslovky som mal zafixovaný pocit, že telo je aj estetický objekt a nemusí to byť okamžite len erotické. Totiž ako sedemnásťroční chlapci sme maľovali akty. Celé hodiny sme sa dívali a maľovali nahú ženu. Takže som mal od tohto odstup. Aj neskôr, aj na FAMU keď sme fotili „umelecké akty“, bolo pre nás telo estetický objekt. Telo do istého veku berieme ako normálnu súčasť, ak sme nahí, nie je to ani nič úchylácke, ani erotické. To som chcel ukázať v úvode filmu. Využil som to, že moja dcéra chodila na Kolibe do škôlky a poznal som sa s učiteľkami. Natočil som scénu s dievčatami, ktorým som hovoril, či sa môžu vyzliecť. Samozrejme, dievčatá sa bez akýchkoľvek problémov začali vyzliekať. Samozrejme som ich nechcel vyzliecť, išlo len o zachytenie reakcie, že v istom období života telo nepovažujeme hneď za niečo neslušné, erotické, môžeme sa naň dívať aj

inými očami. Rodičia sa potom rozčuľovali, že mi to riaditeľka umožnila. Dnes by ma asi všetci zažalovali.

Film pokračoval zachytením konkurzu na tanečnice erotických klubov a modelky do erotických časopisov a manekýnky pre fiktívnu medzinárodnú agentúru, ktorú sme si vymysleli. Dali sme reklamy do novin, oblepili Bratislavu plagátmi. Celé sa to malo konať vo Filmovom klube dole v jednej dlhej miestnosti, teraz už to tam nefunguje. Tam sme to upravili. Keď som prišiel domov, manželka mi hovorí: „Ty si nemal točiť ten konkurz?“ Fakt, produkčná si splietla deň. Išiel som rýchlo do Filmového klubu, dnešného Lumièru, a tam bolo asi stopäťdesiat báb, ktoré čakali na konkurz. Samozrejme som sa im musel ospravedlňovať, vyhovárať, že nepišli zo zahraničia nejakí porotcovia zo svetových agentúr. Konkurz sa potom konal na druhý deň. Už sme nemali veľkú miestnosť, ale malú projekciu tam vzadu. Bol som prekvapený, že asi trištvrťina dievčat zostala do druhého dňa, dokonca si zaplatila hotel. V konkurze som sledoval reakciu dievčat na rovnaký pokyn ako u detí v materskej škole: „Môžeš sa vyzliecť.“ Reakcia bola rôzna, niektoré sa vyzliekli.

Tam už bola aj produkčná poučená, ktorej som hovoril: „Prosím ťa, okamžite im daj zmluvu, že s tým súhlasia, vyplat' im peniaze.“ Čiže tá, čo sa vyzliekla do polky, dostala tisíc päťsto. Tá, čo sa vyzliekla donaha, dostala dvetisíc päťsto korún.

Následne som chcel sledovať osudy týchto dievčat a žien. Niektoré robili po baroch tanečnice, ale v podstate nešlo o žiadne nejaké štetky. Normálne tie dievčatá robili napríklad zdravotné sestry, len si išli privyrobiť. Jednu z nich som točil v hoteli v Trenčíne. Stavali dom a manžel súhlasil s tým, že bude robiť striptérku. Tá mala dokonca so sebou dcéru, s ktorou bývala na hoteli. S dcérou sa rozlúčila, išla sa dole vyzliecť a vrátila sa nazad. To isté, sa mi už nepodarilo natočiť na Morave s jedným mladým párom. On ju vozil po rôznych dedinských zábavách v sobotu. Prišiel so ženou, ona sa tam vyzliekla, a išli ďalej, absolvovali aj päť zábav. Bol to pre nich zárobkový podnik.

Film som nedotočil podľa mojich predstáv. Ako kontrast som chcel neskôr dotočiť akési reminiscencie na stáročia, keď bolo ženské telo dôležitým „estetickým objektom“ výtvarného umenia. Celá táto story však skončila tým, že z Ministerstva kultúry prišiel list, že žiadne ďalšie dotácie do filmov už nebudú a okamžite, aby sa filmy uzavreli a dotočili. Čiže ja som natočil pätnásť či dvadsať minút, no nemalo to už vôbec podobu toho, čo to chcelo byť – o vývoji týchto ľudí a sledovaní nového biznisu. Druhá vec je, že neskôr by sa to už stalo aj nebezpečným, lebo celé to preberala mafia. Už aj vtedy, keď som hľadal nejaké ďalšie typy, som narazil na Rómov, ktorí už vyvážali tieto dievčatá niekam do Nemecka a robili aj prostitútky. Čiže už išlo o život, nie o srandu.

### **Približne pred desiatimi rokmi ste pre Filmový ústav napísali článok okrem iného o problematickom období na Kolibe.**

Celé dobrodružstvo filmu na Kolibe skončilo pre mňa jedným listom, vlastne dvoma listami. V jednom mi vedenie Koliby oznámilo, že v snahe odstrániť krivdy komunistického režimu ma s okamžitou platnosťou preradujú do najvyššej honorárovej skupiny. V druhom liste mi oznamujú, že film končí ako organizácia, a preto ma s okamžitou platnosťou prepúšťajú. Tak sme sa ocitli na ulici ako tie dievčatá z môjho posledného filmu na Kolibe. Filmári boli jedni z prvých nezamestnaných.

Vtedy som fakt nevedel, čo budem robiť. Ako sa hovorí, že nešťastie nikdy nechodí samo. Krátko po mojom prepustení žena ochorela na rakovinu, ja som mal dvojročného syna a netušil som, čo budem teraz robiť. Začal som vydávať kalendáre, tlačil telefónne záznamníky. To som predával niekde v Prahe v obchodných domoch. Využil som ešte svoje fotografické skúsenosti, robil som pre firmy, reklamné prospekty, plagáty a takéto veci.

Samozrejme nastal problém, keď sa niečo pokaká, tak ešte, ako sa hovorí, na posratého aj záchod spadne. Delila sa republika a bol problém obchodovať s Čechmi, pretože to už bol zahraničný obchod.

Nastal aj ďalší problém, rušil sa veľkoobchod. Kedysi stačilo ísť tuto vo Vajnorochoch do veľkoobchodných skladov. Tam ste si vo veľkosklade dohodli objednávku, čo ja viem, dvadsať, tridsať tisíc kusov kalendárov. Urobili ste to a dovezli tam. Potom si už jednotliví obchodníci začali kupovať, päťdesiat či sto kusov. Takže nastali ešte ďalšie takéto komplikácie. Uvažoval som vtedy, čo budem robiť, chcel som sa vrátiť naspäť do rodnej „vísky“. Vtedy tam už žil môj brat – elektrotechnický inžinier, keďže nám spätne majetok vrátili, lenže to zariadenie bolo zdevastované. Komunisti za tých tridsať rokov neinvestovali nič, akurát nutnú údržbu. Zmenili sa však pomery. Bolo treba vymýšľať, nieže porežete drevo a urobíte z toho dosky. Tak som vtedy navrhol bratovi, že ja budem robiť manažéra a budem vymýšľať, lebo to bolo dôležité. Vtedy ešte všetko nebolo a ja som hľadal dieru na trhu. Keď niečo nebolo, tak som to začal okamžite riešiť a vyrábať. Tak ako som sa dostal k tým kalendárom a záznamníkom.

Je dobré, keď má človek v našom neistom džobe aj nejaké ďalšie záložné povolanie, lebo „nikdy nevíš, čo sa môže stať“, ako hovoria Česi. Vždycky je nejaké svetlo na konci tunela. A paradoxne sa objavilo aj na konci komunizmu, keď nastala perestrojka.

## Ako?

Keď nastala perestrojka, prišiel šéf Kraťasu Miki Fodor a hovorí mi, aby som natočil dlhometrážny film o perestrojke. Predstava bola, že by to mala byť akási jej propaganda. Jednoducho o tom, ako komunizmus pozitívne meníme. Tak som vymyslel, aby to bolo trochu dynamické, že tam budú dvaja reportéri, ktorí budú hľadať rôzne situácie a rôznych ľudí – jeden to bude negativizovať a druhý pozitivizovať. Keď som to povedal šéfovi, nebol nadšený, hovoril, že to by celkom nešlo, že by to mal byť propagandistický film o komunizme. No a v podstate sme sa nedohodli, hovorím: „Miki, nejdem točiť takýto film, to ma nezaujímá.“

Nakoniec to dal mladému režisérovi Iljovi Ruppeldtovi, ktorého postretlo nečakané šťastie. Uprostred nakrúcania filmu, ktorý mal byť v podstate propagandou komunizmu, prišla Nežná revolúcia. Aby šťastie bolo dokonalé, odborným poradcom tohto filmu nebol nikto iný ako Fedor Gál – jedna z hlavných postáv Nežnej revolúcie. Takže natočili úplne iný film, film o Nežnej revolúcii. O tom, čo sa udialo a čo nás čaká. No ale, keďže, ako hovorím, negatívne sa v pozitívne obráti. Tento obrat bol nakoniec dobrý aj pre mňa.

Pred revolúciou bolo výhodou byť v stálom pracovnom pomere. Aj keď ste na Kolibe nič nenatočili, celý rok vám bežal základný plat. Povedzme dnes viac ako minimálna mzda. Takže niektorí nerobili roky nič a pohodlne žili. Pamätám sa, raz prišiel Ondriš, bývalý generálny riaditeľ filmu, na Spravodaj a hovorí „Hore niektorí režiséri už niekoľko rokov nič nenatočili. Tuto môžu prísť na Spravodaj, tu sa môžu trénuvať.“

Pardon, že to poviem, ale Fero Fenič, ktorý bol členom komunistickej strany, robil sprievodcu v nejakých cestovných kanceláriách. Niekoľko rokov nič nenatočil a bral plat. Na Kolibe kolovala taká „prúpovídka“ inšpirovaná snárom – „Feniča videti, znamená schůzi míti“. Fero sa totiž objavil na Kolibe len keď bola stranícka schôdza.

Keď toto zrazu padlo, všetci boli v hroznej neistote. No a to isté sa stalo v televízii. Režiséri, ktorí boli zamestnaní a zrazu sa dostali na voľnú nohu, boli najímaní len na konkrétne projekty „na zmluvy“! Takže panovala hrozná neistota. Ja som v tom zúfalstve vôbec nevedel, čo budem robiť, navyše ešte žena ochorela na rakovinu, kristepane!

## Čo sa vtedy stalo?

Raz v noci okolo pol jedenástej či jedenástej mi zavolať ten, čo robil film o perestrojke, z ktorej sa stala Nežná revolúcia. Zavolať mi Ilja Ruppeldt, že sa stal šéfom nehranej tvorby v televízii a že by chcel založiť novú skupinu. Zobral ľudí z Koliby, hovorí: „Predsa ste len profesionáli, všetci ste absolventi filmových vysokých škôl a máte skúsenosti.“ Chce postaviť televíziu na profesionálnej úrovni. A mne, za čo som mu vďačný doteraz, povedal, že vymyslel skupinu tzv. umeleckej dokumentárnej tvorby, ktorá tam predtým neexistovala. Nechcel, aby sme robili bežnú prácu. Povedal – vy budete robiť len filmy, ktoré stoja za to a na ktoré dnes dáva Audiovizuálny fond peniaze. A že by to mali byť filmy, ktoré pôjdu na festivaly. Ako sa hovorí – čerešnička na torte.

Skupina fungovala, lenže nastal problém – mali sme tri mesiace na to, aby sme uviedli nejaký nový program a nové veci. Samozrejme, nikto vám za tri mesiace nedodá nový film ani nič nenatočí. Kým prejdete od prvotného nápadu k realizácii, nehovoriac k tomu výsledku, ktorý by mal byť odvysielaný, trvá to nejaký čas. Ďalší problém bol, že všetci režiséri a kameramani prežívali stresové situácie, odrazu stratili istotu, nevedeli, čo bude. Tak miesto toho, aby hľadali témy, všetci boli rozložený, nevedeli, čo robiť, čím sa živiť. Niektorí kameramani si založili labáky a viedli ich. Režiséri tiež netušili.

Navyše v Čechách to začalo skôr a tí lepší režiséri začali fungovať u Feniča, ktorý vymyslel Febio. Trančík, Jakubisko a títo schopnejší slovenskí režiséri tam pre nich točili. Takže u nás zázemie nebolo žiadne. Rozmýšľal som, ako dať niečo do pohybu. V prvej fáze sme sa snažili nájsť veci, ktoré už boli roztočené a na ktoré, vtedy to bol fond Pro Slovakia, dal peniaze, aby sme mali čo vysielat'.

Televízna dramaturgia funguje tak, že robí sa schéma celého programu, týždenná, mesačná. A vy sa s tými vašimi typmi relácií musíte trafiť do nejakej schémy, a čím náročnejšie projekty robíte, tak vás z prímety odsúvajú na nejaké okrajové časti a človek s nimi musí neustále bojovať, aby sa dostal do hlavnej vysielacej štruktúry.

Napriek tomu sa nám podarilo niekoľko typov relácií špecifikovať a dostať do programu. Jedna z nich sa volala *Subjektív*. Mal to byť opak relácie, ktorá sa volala *Objektív* – niečo objektívne zo sveta alebo objektívne informácie. *Subjektív* sme vymysleli s Tomášom Hučkom, ktorý bol takým otcom projektu. S tým, že *Subjektív* bude vlastne subjektívna interpretácia nejakej situácie. Mala to byť taká, povedzme, polo-reportážna dokumentárna tvorba. Malo to byť koncentrované na nejakú dôležitú udalosť, človeka alebo niečo, čo sa deje. Malo sa to natočiť za nejaké tri dni, bolo to limitujúce, pretože režiséri neboli zvyknutí pracovať týmto spôsobom. Navyše v televízii to fungovalo tak, že vám prideliť štáb, nevyberali ste si kameramana ani producenta. Dlhodobu sa plánovalo. Mesiac dopredu ste museli povedať: „Budem točiť od tretieho do šiesteho, od piateho do desiateho.“ My sme to celé zrušili a umožnili tvorcom, režisérom slobodne narábať s časom a s prostriedkami. Tak sme to celé hodili do externých produkcií. Vtedy som sa dostal, tak trochu, do nedorozumenia s Iljom, lebo to chcel dať celé vyrábať v nejakej jednej spoločnosti. Ja som hovoril: „Nie, nech si sami nájdu spoločnosť, v ktorej to chcú vyrábať a ktorá im vyhovuje po všetkých stránkach.“ Prešlo to a všetci si našli nejakú produkčnú spoločnosť a kamarátov, s ktorými potom vyrábali.

Ešte z toho dramaturgického pohľadu, povedali sme, že tam nebude žiadny komentár a celé to budú buď len autentické výpovede a situácie, že ten človek bude musieť jednať a konať. Ja osobne som vtedy točil o prvej voľbe prezidenta, keď zvolili Miša Kováča. Bol som uňho doma a bol som podobne aj s ostatnými kandidátmi, vtedy voľba išla ešte cez parlament. Snažili sme sa aj o inú tvorbu – experimentálnejšiu. Snažili sme sa vytvoriť prostredie, v ktorom by sa dalo robiť. Jeden mladý režisér – Milan Ježík, bohužiaľ už nie je medzi nami, vymyslel reláciu *Vidiny*. Mali to byť experimentálne filmy rôznych mladých tvorcov,

viacerých režisérov a kameramanov. Jaro Vojtek tam vtedy natočil nejaký film. Alebo Martin Štrba, ktorý je známy kameraman v Prahe. Viacerí títo mladí tam dostali priestor. Bolo to trochu experimentálne, preto sa to dostalo do horších vysielacích časov. Vždy bol problém, že to nemalo svojich priaznivcov ani v televízii, kde hovorili: „Pre koho to točíte, koho to osloví a o čom to bude?“

Potom bol aj ďalší projekt samostatných dokumentárnych filmov a vznikli tam naozaj zaujímavé veci. Dokončil tam napríklad Jano Oparty svojho *Stanka Mužika*. Hlavne tam však dostali priestor mladí.

Ešte keď hovorím o tých mladých. Prišiel, vtedy bol tuším vedúcim katedry dokumentu, Martin Slivka a ten ma lákal, aby som prišiel učiť. No ja som mal pocit, čo ja budem niekoho učiť, keď ja sám sa celý život učím a budem niekomu niečo vykladať.

Prišiel aj s tým, že VŠMU nemá dosť prostriedkov na filmy, nemá techniku a že či by nemohla niečo točiť pre televíziu. Tak vtedy som s Martinom hovoril, že je tam problém – dramaturgia na celý rok, ktorá sa robí niekedy v septembri, takže musíte tú svoju reláciu dostať do toho pravidelného vysielacieho času. Televízna dramaturgia je založená na istom stereotypu. Tak som vymyslel, keď to nemôže byť týždenné, ani mesačné, môže to byť len štvrtročník ktorý sa bude volať „*Kvadrofónia*“. Bude to hodina, budú to štyri pätnásťminútové filmy a natočia to študenti. Takúto štruktúru sme tomu museli vymyslieť, aby to nebolo, ako sa hovorí česky: „každý pes, jiná ves“. Malo to byť vždy na jednu tému, ktorú si študenti zvolia, povedia si: „Toto nás zaujíma.“ Čo ja viem – manželstvá mladých, drogy alebo ako sa uplatniť v živote, spolužitie s rodičmi alebo niečo iné. Každý režisér natočí nejakú svoju variantu tohto problému. Ešte som vymyslel takú vec, aby sme zoznámili verejnosť s touto komunitou mladých režisérov. V úvode filmu každý natočí dve minúty o sebe. Proste niečo, nejakú hlúposť. Som takýto, onaký, chutí mi jedlo takéto, mám takéto dievča alebo niečo zaujímavé. Že sa odprezentuje, uvedie sa, a tak si ho zapamätajú.

No celé to skončilo prúserom, dokonca som bol dvakrát na škole, prosil som žiakov, aby mi niečo dodali, no prisámbohu, nikto nedošiel so žiadnou témou, nápadom ani ničím iným. Pričom sme im ponúkali profesionálne podmienky. Kameraman mohol byť zo školy, dostanú techniku, strižňu, všetko, dokonca honorár, nie že by zadarmo urobili nejaký film. Išlo o prezentáciu. Bol som šokovaný, že sa vtedy nikto nenašiel, že by chcel robiť.

Keď sme my ešte študovali na FAMU a povedali nám, že môžeme robiť film v televízii, tak sme boli hotoví. Toto ma nejakým spôsobom dosť rozladilo. A samozrejme, už vtedy boli iné možnosti, ako si zarobiť peniaze. Bežali reklamy, takéto veci. Samozrejme z tejto situácie bolo nutné vyklúčkovať, lebo na vine som bol ja – „lebo nejaký debil nás nanúti dať do programu, nejakú reláciu, a potom nie je schopný nič vyrobiť“.

Tak sme potom vymýšľali náhradu. Asi dve relácie sme potom vyrobili. Jedna k aktuálnej situácii, keď sa delila republika. S priateľom, ktorý je tiež nebohý, známym televíznym režisérom Jánom Fajnorom sme vymysleli, že teda natočíme film o delení republiky. Našli sme nie štyroch, ale troch režisérov. Jano Fajnor točil jednu vec, potom Lubor Dohnal, ktorý bol scenáristom Jakubiskových prvých filmov, neskôr emigroval do Nemecka, a Ivan Balada, známy režisér. Títo traja teda natočili filmy o tomto delení republiky. Samozrejme, keďže som to celé spískal ja, bol som za tú reláciu zodpovedný. Trochu ma ale ten výsledný produkt sklamal. S Baladom sme sa dohodli, že natočí pôrod v čase delenia republiky. Pre manželský pár – Čecha a Slovenky – nastane po narodení problém, či dieťa bude Čech, alebo Slovák? Bohužiaľ, režisér natočil pôrod českého manželského páru. Takže žiadna dilema.

Jediný Jano Fajnor mal takú tému, že bežkyňa, ktorá behala maratóny v slovenskom kroji, bežala presne na Silvestra do Čiech. Keď išla naspäť, už bežala cez štátnu hranicu, už bola niekto iný – cudzinec. Takže hľadali sme takéto situácie.



Potom sa, myslím, natočil ešte jeden film, ale s hanbou som musel pristúpiť na to, že žiadna takáto relácia sa vyrábať nebude. Nevieť, čo bolo v pozadí, prečo sa študenti nechytli tejto príležitosti, ktorá im mohla dať nejakú šancu vstúpiť do profesionálneho sveta. Viete, vyjdete zo školy a máte predstavy, že budete robiť nejaké umenie, lenže musíte platiť hypotéku, nájomné, musíte z niečoho žiť a musíte mať peniaze denne. Nemôžete raz za rok alebo za tri vyrobiť nejaký dokumentárny umelecký film. Všetci sa dostanú do stresovej situácie.

Keď sa dostanete do komerčnej televízie, tam nikoho nezaujímajú nejaké vaše umenie. Musíte vyrábať bežné, štandardné produkty. Pamätám sa, keď nastúpil Hlinický, ktorý bol riaditeľom televízie, na Kolibu ako nový šéf. Na prvej schôdzi hovorí: „No dobre, tak vy tu natáčate filmy, vašu celoročnú produkciu ja odvysielam za štyri dni, a čo budem ďalších tristo dvadsať dní vysielat', preboha?!“ Takže sa musí šrotiť a musíte proste vyrábať. Samozrejme ale, že vás to nejakým spôsobom zmení.

### Čo sa dialo potom?

Verejno-právna televízia bola veľmi závislá od toho, kto vládne. Prišli nové vlády, menil sa riaditeľ. Čo bola moja záchrana, vlastne hovorím, vždy je nejaké svetlo na konci tunela. Keď asi po dvoch rokoch odišiel Ilja Ruppeldt, teraz žije niekde na Novom Zélande, prišiel istý Kvetko Hečko, s ktorým som sa na nejakom filme nepohodol, lebo mi tam začal do *Subjektívu* tlačiť svojich ľudí, ktorí filmy nikdy nerobili. Zrovna to bol istý Korda, ktorý bol osvetľovačom, a odrazu sa stal investigatívnym novinárom a všade sa vytŕčal. Hovorím: „Ja chcem známych režisérov, ktorí vedia urobiť kvalitu.“ Ak ste dramaturg, vy ten film nevyrábate, len zodpovedáte za prácu iných ľudí. Tak sme sa nepohodli a tento nešťastník zrušil celú redakciu umeleckého dokumentu a tým všetko naše úsilie o vytvorenie priestoru pre dokumentárne filmy. A navyše mňa preradil za redaktora. My (čo sme prišli z Koliby) sme mali len také termínované, dočasné zmluvy ako šéfovia jednotlivých tvorivých skupín. Ja jediný som ako redaktor už dostal zamestnaneckú zmluvu. Takže som ako jediný z nich zostal v televízii, keď krátko na to jeho (Hečka) a troch bývalých kolegov z filmu vyrazili.

To sa neskôr znovu ukázalo ako pozitívne. Lebo potom keď som robil redaktora a prišiel môj bývalý kolega z filmu, nebudem ho menovať, on vie, o koho ide. A tak medzi dverami, ako otvoril, ja som tam niečo písal, hovorí: „Ľubo, som teraz šéfom celej nehranej tvorby a chcem, aby si bol hlavným dramaturgom celej skupiny.“ Bolo tam asi päť redakcií. Zaujímavé ešte bolo, že medzitým zriadili skupinu investigatívnej žurnalistiky bez toho, aby sa pobavili, čo vlastne tá investigatívna žurnalistika bude robiť.

### Stali ste sa teda hlavným dramaturgom aj redakcie investigatívnych. Ako ste k tej práci pristupovali?

Boli tam v podstate tí najlepší redaktori, najlepší režiséri. Režiséri boli externí, ale niektorí už predtým režisérov robili. Ako konkrétne Tomáš Hučko. Jedna z prvých tém bola o tom, že mečiarovci založili tzv. akčné päťky, presne ako za komunistov, keď boli tzv. nomenklatúrne kádre. Tieto povymieňali všade, kde mohli, rôznych riaditeľov, napríklad riaditeľov nemocníc. Povyhadzovali starých ľudí a podávali tam svojich. Vracal sa komunizmus v inej podobe. No a chceli sme to natočiť, aj sme natočili. Ja som to ako hlavný dramaturg musel odobrať. Scenáť, že môže ísť do výroby, a vôbec, že táto téma môže byť spracovaná. Samozrejme, zhoda okolností – v tom čase mal prísť pápež, a tak tento môj šéfredaktor chodil po Slovensku a pripravoval prenosy. No ja som medzitým odsúhlasil niekoľko filmov o tomto probléme, tých akčných päťok. Keď sa film natočil, chodilo sa do strižne a muselo sa teda odobrať, že ten film sa môže zmixovať a môžu sa ukončiť záverečné práce. Keď bol film hotový, bola ešte tzv. kápečka – kontrolná projekcia. Skontrolovali to a potom ste to ešte museli zadať do systému, že sa to môže odvysielat'.

No a keď sa ten šéf vrátil, bol zúfalý, že čo som si to ja dovolil urobiť. Ešte si pamätám, keď sa robil jeden z tých filmov, režíroval ho myslím Milan Homolka. O tretej či druhej v noci mi zavolali, že mám prísť do televízie a schváliť postríhaný materiál. Tak dobre, tak som v noci prišiel a súhlasil. A keď to šéfovia videli, boli úplne zhrození. Nevieť, čo si predstavovali pod tým, čo bude investigatívna žurnalistika. Mali predstavu, ako za komunizmu, že pôjde o komunálnu politiku, po istú úroveň niekde na okrese, no nepôjde to do vrchných poschodí. No a my sme si dovolili kritizovať celú zostavu. To boli robotníci Slovenska – Jano Kelňa (prezývka Jána Ľuptáka – pozn. red.), Jano Slota a Vlado Mečiar. Chceli sme robiť aj o tom, ako si dovoľia sprivatizovať celý štát. Slovensko vlastne vzniklo na to, aby mohol Mečiar svojim ľuďom rozdať celý štát, fabriky a všetko možné. To bolo pripravené už ako ďalšie témy, a keď to videli, tak sa chytili za hlavu.

No skončilo to tak, že urobili schôdzu, prišiel tam sám pán riaditeľ Darmo a s okamžitou platnosťou nás všetkých prepustil. Samozrejme, mňa prvého. Chceli dokonca po mne, aby som urobil ešte takú reláciu, besedu o tom, čo sme si my dovolili, že to nie žurnalistika... Tam treba priznať, čo som vytkol vtedy Homolkovi, v čom bol ešte dramaturgický problém. Niektorí ľudia, ktorí tam vystupovali, nás mohli aj zažalovať. Tí, ktorých odvolávali, vedeli, že hovoria do kamery a tá ich sníma. Týchto druhých snímali tak, že doprostred postavili kameru a oni nevedeli, že ich snímajú. Keď viete, že niekto vás točí, kontrolujete, čo hovoríte. Nie ste taký úprimný alebo dokonca dokázate lepšie formulovať vety. A tak títo noví vyzerali ako trokli, a vedľa nich inteligencia. Čiže to bol hlavný argument.

Ja som bol po vyhodení z televízie asi rok a pol mimo, niektorí sa už do televízie nevrátili. Ja som sa potom súdil. Ako dramaturgovia a tvoriví pracovníci sme mali samostatné odbory. Na súde sme uspeli, pretože išlo v podstate o masové prepúšťanie, tak oni to mali prerokovať s odbormi, čo neurobili. Tak sa mi podarilo naspäť vrátiť do televízie. Ale to už bola iná televízia. Mal som vtedy nejaké projekty a už som ich nedokázal presadiť. Konkrétne sa jednalo o toho rómskeho kráľa. To bola zaujímavá téma. Dali na to peniaze z Pro Slovakia, mal to byť nejaký dlhší film...

### **Film o rómskom kráľovi?**

Mal to byť dlhometrážny film. Môj producent chcel, aby do projektu vstúpila televízia. Pracoval som v tom čase v STV ako vedúci tvorivej skupiny. Začali personálne čistky, a tak sa všetci báli podpisovať dlhodobšie projekty. Natočil som dosť scén. Lenže do toho televízia nevstúpila ako spoluproducent, takže ten film sme nedotočili.

Farkaš, ktorý sa chcel stať rómskym kráľom, bol istým spôsobom špekulant, ktorý už tušil, že budú nejaké fondy, ktoré išli na Rómov. Hovoril, že sa vždy rozkradli cez anonymné skupiny. Takže všetky tie fondy a peniaze pre Romákov mal ako kráľ vybavovať on.

Natočil som viacero zaujímavých scén. Napríklad niekde na východnom Slovensku sa stretli všetci vajdovia. Celé to bolo ako nejaká talianska mafia. Prišiel Farkaš a všetci mu bozkávali ruky. Kúpil si auto – americkú limuzínu s krídlami z 50. rokov. Olepil ho na dverách veľkým znakom King a začal chodiť po rómskych osadách na Slovensku. Mal dokonca práškovacie lietadlo, s ktorým lietal do Mostu v Čechách, kde mu dali do správy celé sídlisko podobné ako Luník v Košiciach. Chcel som z toho urobiť akési road movies o rómskej duši. Mohlo to byť aj divácky atraktívne kino. Veľmi som ľutoval, že to skončilo tak, že ho aj s celou rodinou zavreli. Pred tým totiž robil rôzne stavby a zistili tam nejaké podvody. A vo chvíli, keď ho prišli zatýkať, sa celá rodina pustila do policajtov a začali ich tam mlátiť. Tak zavreli celú rodinu. A do basy za ním ma nechceli pustiť.

Len na okraj, cielene som vždy chcel, aby moje filmy zaujímali aj bežných divákov, snažil som sa, aby nenudili a mali patričnú dynamiku. Netúžil som vyrábať takzvané artové filmy, ktoré by zaujali pár kritikov či profesorov na filmových školách

## Spomínate si ešte na nejaký váš nedokončený projekt? Prečo sa ho nepodarilo zrealizovať?

Mrzí ma tiež, že som nenatočil *Hľadanie stratených obrazov*, ktorý skončil v prvej fáze, v scenári. Mal to byť nekompromisný portrét ilúzií, snáh i zlyhaní našej generácie. V šesťdesiatych rokoch sme s priateľmi vstupovali do života s ilúziou, že budeme umelci. Niektorí dokázali ísť za svojím cieľom. Niektorí sa vzdali, iných pohltila všednosť, niektorí dokonca spáchali samovraždy. Film mal byť akousi kolektívnou osobnou svedčnosťou. Ja som mal byť svedčnosťou, ktorý príde za spolužiakmi po rokoch a donúti ich pozrieť sa nekompromisne na svoj život. Prečo si ho premrhali alebo užili a vychutnali. Každý sa bude vyhovárať, vyobviňovať. Zaujímavé to pre mňa bolo aj tým, že tí ľudia ešte boli aktívni, pracovali, učili na školách.

Celé to malo byť prekladané zábermi, ktoré som ja – svedčnosť – točil v rovnakom období pre týždenníky. V podstate všetky udalosti, ktoré sa vtedy diali. Prišiel Fidel Castro, išiel strieľať kamzíkov. Prišiel Brežnev podávať ruky, ktorý o rok na to zomrel.

Bohužiaľ, projekt skončil pre formálnu chybu pri predkladaní na Ministerstve kultúry pre Pro Slovákiu. Pri podávaní žiadosti bolo treba vyplniť dva dokumenty. Jeden sa podával elektronickou formou, druhý normálne v tlačenej forme. Oba boli identické, líšili sa akurát hlavičkou na papieri. Keď som projekt predkladal, neupozornili ma na to. Po mesiacoch, keď zasadla komisia, to vyradili z tohto formálneho dôvodu.

Teraz sú, našťastie, na Audiovizuálnom fonde už normálni ľudia. Ak je v projekte nejaká chyba, ktorá sa dá odstrániť, včas vám to oznámia.

Mrzí ma, že sa mi nepodarilo realizovať ešte jeden projekt – *Nie práve najkrajšie leto*, akýsi originálny pohľad na dokumentaristickú tvorbu. V päťdesiatych rokoch sa robilo veľa hraných dokumentov. Jeden z nich bol *Najkrajšie leto* režiséra Paľa Gejdoša. Bolo to o radostnom období združstevňovania na Spiši. Ako sú ľudia šťastní a hrdí na to, čo sa deje. Ja som to mal vymyslené ako remake – tak, že tie isté zábery, ktoré vtedy natočili, zopakujem doslova, v rovnakých záberoch, polohách budú po rokoch tí istí ľudia. Napr. Jano sa díva šťastne do budúcnosti – a potom ten istý človek po tridsiatich rokoch tam bude ako starý stáť a režisér ho bude dirigovať, aby urobil rovnaký záber: „Prosím vás, a ešte tu, ešte sa pohnite, takto, toto urobte.“ On povie: „Svieti mi to do očí.“ Vo filme budú oba zábery, aj Gejdošov originál, aj remake. Bude tam tá autenticita. Ľudia budú v rovnakých záberoch spomínať na to, čo sa udialo a ako to vlastne bolo. Napríklad v parku, kde bol biskup Vojtaššák, ktorého komunisti prenasledovali, bol záber na šťastné deti, ktoré sa tam hrajú a hovoria: „Aké je to krásne, že ten park nepatrí biskupstvu.“ V podstate tam mali byť znovu tie isté „dievčatá“, ktoré už sú dospelé a spomínajú, čo sa potom udialo za 30 rokov. To odhalenie, tá konfrontácia medzi tým, čo je fabulácia – nejaká interpretácia reality, a tým, čo je skutočné. Ako som napísal v explikácii v scenári: „Bude to o tom, ako sa vytvárala potemkinovská filmová dedina.“

V podstate to na komisii vyradili bez toho, aby im človek mohol zámer objasniť. Ja už som potom za tým nešiel, čo bola chyba, pretože treba byť dôsledný. Keď niečo chcete, máte ísť za tým ísť až dokonca.

## Aký film momentálne pripravujete?

Celovečerný *Drzne a nežne* je o psychicky chorých ľuďoch. Nie o mentálne chorých od narodenia, napr. autisti, ale o ľuďoch, ktorí sa dostali do nejakej psychickej nepohody v priebehu života. Všetci vyštudovali školy (aj vysoké), sú to ľudia ako my, ktorí nejakými životnými okolnosťami alebo skúsenosťami získali nejakú psychickú chorobu. Nie je to nejaký obecný pohľad na túto komunitu, ale snažil som sa zároveň vytvoriť aj obraz nášho

sveta, čo nás nejakým spôsobom privádza do šialenstva. Pretože veci, ktoré sa vo svete dennodenne dejú, nás zasahujú a niektoré sú skutočne za hranicou normálneho šialenstva.

Vybral som komunitu, ktorú spája v podstate jedna vec – títo ľudia hľadajú spôsob, ako svoju psychickú chorobu nejakým spôsobom prežiť. Maľujú alebo píšú básne, sú skrátka tvoriví. Ako hovorí jeden z nich: „Chcú sa vymaľovať alebo sa vypísať z problémov.“ Ich diela sú pôsobivou, intímnu správou o vnútornom svete. Hľadal a vybral som do filmu takých ľudí, ktorých diela majú patričnú kvalitu. Sú to zaujímaví psychicky chorí ľudia zo Slovenska i Čiech.

Mnoho významných tvorcov, maliarov alebo režisérov trpelo psychickými chorobami. Dnes, podľa štatistiky, každý šiesty Európan trpí nejakou psychickou chorobou, ktorú niekedy priznal alebo nepriznal.

Film by mal byť obrazom aj nás, nášho sveta, v ktorom sa všetci nejakým spôsobom stávame šialencami. Kde nás svet privádza do situácií, ktoré nezvládame. Ľudské telo funguje normálne len po istú hranicu, keď ju prekročí, začne sa správať nekontrolovane. Podobne je to s dušou, ktorá vypne všetku racionalitu a začne si vytvárať svoje schémy, akoby v nás žil iný človek... Snažil som sa teda, aby film bol obrazom o našom svete a ľuďoch a priblížil divákovi, ako sa hovorí v podtitule: Zjavenia démonov a objavy skrytých schopností v zákutiach ľudskej duše.