

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



MARCELA PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ

(2. 1. 1940, Bratislava) Slovenská scenáristka, režisérka a dramaturgička dokumentárnych filmov. Po ukončení strednej školy začala študovať novinárstvo, avšak štúdium prerušila a nastúpila do strojárni v Martine, kde sa vyučila za žeriavničku. Pokračovala v Prahe na FAMU, kde vyštudovala odbor Filmovej a televíznej dramaturgie. Po absolvovaní nastúpila ako režisérka a dramaturgička do Krátkeho filmu v Slovenskej filmovej tvorbe v Bratislave, neskôr pôsobila v Spravodajskom filme. Debutovala filmom *Desiaty* (1965) a neskôr nakrútila tiež filmy ako *Zázrak zadarmo* (1967), *Pieseň farebnej nite* (1971), *Každý má svoju fabriku* (1974), *Národný umelec Andrej Plávka* (1980), či *Deväť mesiacov vojny v Československu* (1985). Ako dramaturgička spolupracovala s viacerými významnými slovenskými režisérmi či režisérkami, ako napr. s Petrom Solanom, Ferom Feničom, Vladom Kubenkom, Milanom Černákom, Evou Štefankovičovou, Jurajom Jakubiskom, Dušanom Trančíkom, Martinom Slivkom, Deziderom Ursinym a inými. V roku 1993 nakrútila trinásťdielny cyklus *Pred kamerou – za kamerou*, v ktorom porovnáva osobné spomienky s oficiálnym propagandistickým obrazom päťdesiatych rokov. V roku 2003 nakrútila dlhometrážny film *Čo odvíjal čas z letopisných materiálov pre filmový archív*, na ktorom dlhší čas pracovala. Od roku 2000 nakrúcala aj pre Slovenskú televíziu, kde vznikli napríklad televízne filmy z cyklu *Historická panoráma*, *Zrkadlenie v čase: Krok za krokom* (2000) a *Pán, alebo sluha* (2001). V roku 2008 natočila dva zo štyroch dielov televízneho seriálu *Magická osmička*, a to *Kto zvíťazil vo februári* a *Rok 1918 – vízie a skutočnosť*. Pôsobila aj ako pedagogička na VŠMU v Bratislave, kde patrila do tímu tvorcov študijného programu dokumentárneho filmu v polovici 70. rokov spolu s režisérom Martinom Slivkom. Neskôr po založení samostatnej Filmovej fakulty VŠMU viedla Katedru dokumentárnej tvorby. Od roku 1999 je držiteľkou pamätnej medaily VŠMU, ktorou bola ocenená k 50. výročiu založenia školy. Od roku 1983 do roku 1990 vyučovala aj na FAMU, kde bola zástupkyňou vedúceho katedry. V roku 1990 habilitovala na docentku. Svoje skúsenosti využila aj pri zakladaní študijného programu filmová dokumentárna tvorba v študijnom odbore Filmove umenie a multimédia na Fakulte dramatických umení na Akadémii umení v Banskej Bystrici, kde v rokoch 2000 až 2007 pracovala ako pedagogička a vedúca Katedry dokumentárnej tvorby. Počas celého profesionálneho pôsobenia sa tiež venovala

filmovým amatérom a je aj autorkou viacerých úspešných publikácií, ako napríklad *Dramaturgia v amatérskom filme* (1974), *Portrét človeka v dokumentárnom filme* (1984), alebo *Filmový šlabikár* (Základy audiovizuálneho vyjadrovania, 2000).

ŠKOLSKÝ ROK: 2015/2016

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Martin Adam Pavlík

STRIH: Petra Hořková

KAMERA: Filip Figel, Boris Šlapeta

ZVUK: Vlado Krištín

PRODUKCIA: Zuzana Hlavčáková

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

Aké bolo Vaše rodinné zázemie? Aká bola Vaša cesta k filmu?

Narodila som sa, rástla som a prakticky žijem stále v Bratislave, ale tak ako veľká časť Bratislavčanov, rodičov mám zo stredného Slovenska a z Oravy, takže veľmi silne som bola celé detstvo napojená na tieto regióny. To prakticky znamenalo dlhé prázdniny u starých mám a tým, keďže šlo o také komunity rodinné, znamenalo to aj zapojenie sa do ich životov, aj na Orave a v Banskej Bystrici. Ale vyrastala som v podstate v intelektuálnom prostredí. Otec bol univerzitný profesor, je vlastne zakladateľ psychológie na Slovensku, doktor Anton Jurovský, a mama bola tiež vysokoškolsky vzdelaná. Mama bola stredoškolská profesorka, ale keď som bola malá, až po môj nástup na vysokú školu, vlastne bola doma. Bývala u nás počas celého vysokoškolského štúdia aj sesternica, ktorá študovala archeológiu. Chodila som na gymnázium, vtedy to bola Stredná Jilemnického škola, tak isto to bolo prostredie veľmi intelektuálne, to bola asi najintelektuálnejšia spoločnosť, v akej som sa pohybovala.

Začala som študovať novinárstvo na Filozofickej fakulte a o tom, že existuje nejaká FAMU som sa dozvedela z relácie v televízii. Vtedy televízia začínala, okolo päťdesiateho ôsmeho, deviateho roku sme vlastne sedeli rodiny doma pri televízore a tam som raz objavila vysielanie, taký trošku alarm, aby Slováci prišli študovať na FAMU, lebo tam študuje málo Slovákov, a že by to bolo dobré. Nebolo to také jednoduché, lebo som pátrala po ľuďoch a koučovali ma takí, čo ich neprijali. Mala som len negatívne spomienky ľudí, čo prišli na prijímacie skúšky a neprijali ich. Veľa sa o tom nehovorí, ale okolo školstva vždy bývajú všelijaké módy, a vtedy sa hovorilo, že vysokoškooláci by vlastne mali spoznávať život. A zaujímavé je, že sa to netýkalo len umeleckých odborov, novinárstva a tak, ale aj techniky. Vytvárali sa nulté ročníky a napríklad, Vysoká škola technická, to viem konkrétne, poslucháči odišli do Martina do strojárni a tam praxovali. A tak isto FAMU, keď som sa tam prišla informovať, lebo som využila jednu exkurziu do Prahy, mi povedali, že fajn, ale že prijímajú prednostne ľudí zo života. No fajn, odísť do života, až na to, že som musela povedať, že odídem z vysokej školy. Išla som do vtedajších Stalinových závodov do Martina, kde som sa vyučila za žeriavničku a rok som sa tomuto povolaniu venovala. Odtiaľ som robila prijímacie skúšky na FAMU. Dnes to znie veľmi exkluzívne, ale podotýkam, že každý z mojich vtedajších spolužiakov, mal za sebou podobnú skúsenosť. Nebolo to nič zvláštne. Samozrejme taká radikálna zmena ako odísť aj z Bratislavy aj do fabriky, aj všetko okolo toho, bolo to dosť ostré. Ja som nechcela praxovať a nezaujímal som sa o prácu vo filme. A síce som si už pred tým v duchu povedala, tak dobre, ja tu budem robiť nejakú upratovačku, alebo hocičo niečo iné, a potom sa vrátim. Bolo to práve obdobie, keď môjho otca vyhodili z univerzity, takže mne sa zdalo byť veľmi logické, opodstatnené, opustiť novinárstvo. Nezdalo sa mi, že s takým kádrovým posudkom a s takýmto pôvodom by som mohla robiť nejakú novinársku kariéru.

Prečo scenáristika a dramaturgia? Čo Vás k tomu viedlo?

To trošku z toho vyplýva, pretože som nemala skúsenosti s filmom ani s fotografiou, tak viac ma zaujímala literatúra. Mala som literárne ambície. Pravda je ale taká, že keď som prišla na školu v roku 1960, bolo to práve v období veľkého zrodzenia dokumentárneho filmu. Nastal prechod na 16 milimetrový film, vyriešilo sa nakrúcanie zvuku do filmu, prišli boxované kamery, to všetko otvorilo veľký priestor dokumentárneho filmu. Dokumentárny film bol vtedy veľmi atraktívny a vošiel nám pod kožu. Prakticky všetci sme tam obdivovali amerických dokumentaristov, a otvorilo to istý dramatický priestor. Spomínam si, že v päťdesiatych rokoch bol taký pokus vnášať realitu do života, do príbehu, krásne dokumentárne filmy boli z francúzskeho prostredia, bol to taký dokumentárny romantizmus. Ťažké prostredia predvádzať ako krásne, a to dodnes vlastne trvá, že sa v sociálnych

prostrediach hľadá nejaká poézia. Potom samozrejme free cinema koncom päťdesiatych rokov. Päťdesiate roky, roky mojej mladosti, boli však veľmi izolované. Predstavte si, že nebola ani televízia. A Praha si stále zakladala na tom, že je akýmsi azylom, stále tam pozývali ľudí z vonku a tí aj prichádzali. Pamätám si tiež, že profesor Brousil chodil po festivaloch ako Benátky, Cannes, a vždy keď prišiel na seminár, nám o tom rozprával a dával nám tiež rady ako vyžiť v cudzine bez peňazí.

60. roky sa považujú za zlatú éru, nielen v hranom, ale aj v dokumentárnom filme. Vnímate to rovnako?

Áno, svojím spôsobom v našich podmienkach tú zlatú éru šesťdesiatych rokov vlastne predznamenovala FAMU. Nakoniec svojím spôsobom tie prvé filmy boli aj spojené s FAMU. V našich podmienkach to ale bolo veľmi zložitá. Stále sa pracovalo 35 mm technológiou aj so všetkými limitami, ktoré táto technológia prinášala. Tie limity boli samozrejme v osvetľovaní, potom kamery boli ťažké a hlučné. Predstavte si, že idete točiť dokumentárny film s kávoým mixérom a niekomu ten mixér pustíte pri uchu a povie, ako mi to hovoril kolega, že tvárte sa prirodzene. On to tak hovoril, zasvietim mu na oči, neviem koľko luxov, že si nevidí ruky a pustíme mu meter od ucha kameru a povie – tvárte sa prirodzene. Dnes, keď sa pozerám na tie filmy, tak sa mi zdá byť úplný zázrak, že sú také aké sú. V Československu bol monopol filmu, takže iná možnosť ako to robiť v štátnych podnikoch, respektíve jednom štátnom podniku – Československý film, nebola. Zase na druhej strane z dnešného pohľadu môžeme povedať, že boli zaručené financie. Bol plán, ten sa musel splniť a vlastne sme sa týmito vecami netrápili. Ale zase sme museli šetriť materiál. Napríklad zo šesťdesiatich minút sme museli urobiť pätnásťminútový film.

Ako ste vnímali post dramaturgičky? Aká bola spolupráca s režisérmi? Do akej miery ste zasahovali a menili scenáre, alebo im pomáhali?

Keďže som bola vychovaná ako scenárista, nevedela som sa zmieriť s pozíciou dramaturga. Naraz som rozmýšľala nad tým, že akým právom, ja mám ľuďom hovoriť, či niečo urobili dobre, alebo zle, navádzať ich na niečo, či posudzovať ich. Nejakto som sa nevedela s týmto zmieriť. A tým, že som aj bola pestovaná k tomu, že aj sama som mala tendenciu sa presadzovať, tak som stále mala pocit takej brzdy, že mám ja vôbec právo niekomu do toho hovoriť? Musela som sa s tou pozíciou zmieriť, ale v spravodajskom filme to šlo ľahko, lebo to šlo všetko rýchlo.

Ďalšou vecou bolo, že to bola doba, keď boli všelijaké komisie. Takže predstavte si, že napíšete scenár, v komisii sedí päť režisérov, a tí ten scenár čítajú, rozprávajú, či je to dobré, alebo zlé, a ten tretí obraz, by možno mal byť ako prvý a neviem prečo tam musí tá žena ísť hore kopcom, možno by bolo lepšie keby bola tam a tam... a takto, naraz takáto plodná diskusia. To ma strašne miatlo. Lebo v tej dobe už vo filmárskej brandži absolútne začal prevládať autorský film. Keď sa bližšie pozriete na novú vlnu, ktorá vtedy začínala pučať, išlo o autorské filmy. Tam aj keď sú väčšinou napísaní nejakí scenáristi iní, ktorí na tom pracovali, v skutočnosti to boli autorské filmy. Tam sa váha prenášala na režiséra, ktorý si vlastne prizval niekoho, keď potreboval niekoho na pomoc so scenárom, ale nebolo to tak, že sa vyprodukoval cez nejaké umelecké rady nejaký scenár, a ten sa hodil režisérovi, že teraz to natoč. A potom prišla kritika a povedala že scenár bol dobrý, ale réžia bola zlá. A režisér na to povedal, no a čo som ja mohol z takéhoto scenára natočiť? Tieto umelecké rady sa mi nikdy nepáčili.

Ďalšia vec, čo sa mi stala a čo som tiež nečakala, môj vtedajší šéf Milan Černák, povedal, že aby som teda mohla byť tým dramaturgom, že musím aj filmovať. Takže jednoducho veľmi

rýchlo ma poslali so štábmi von a musela som začať nakrúcať. A to som bola veľmi rada, lebo pravda je taká, že si stále myslím, že dramaturgovia by mali vedieť ako sa filmuje. Tak som sa dostala aj k debutu. A debutovala som samozrejme cez tie žurnály a cez takéto veci, takže keď som išla robiť film, už som nebola taká neskúsená. Ale počas štúdia na FAMU som sa príliš o tú realizáciu nezaujímal. Nerada som chodila do ateliérov, lebo tam na dramaturgov pripadla taká úloha, že skript a to som nikdy nevedela robiť. To nebola moja parketa, nudilo ma tam sedieť. Takže ten dokument bol omnoho zaujímavejší a o mnoho taký atraktívnejší pre mňa. Avšak niektorí moji kolegovia sa ako dramaturgovia, aj scenáristi nakoniec uplatnili, napríklad Karol Sidor bol v mojom ročníku, Blažek, alebo o rok vyššie bol Körner. Tiež Juráček študoval o dva roky nad nami. Môj manžel bol rok podo mnou, ten potom prešiel na dokumentárny film, tiež ako zdatný scenárista.

Takže s manželom ste sa zoznámili na FAMU ?

Áno, s manželom sme sa spoznali na FAMU a boli sme spolužiaci. On vlastne prestúpil, lebo vtedy sa otváralo samostatné štúdium dokumentárneho filmu, ako katedra, a on prestúpil z dramaturgie a scenáristiky na katedru dokumentu, a to ma potom trochu samozrejme aj ovplyvnilo, lebo to súviselo s tou atraktivitou dokumentu. Ale to chcem povedať, že ja som sa po skončení FAMU chcela čo najskôr zamestnať, lebo podotýkam, ako som už spomínala, som študovala dva roky na Filozofickej fakulte, potom som rok tam šantila v tom Martine na žeriave a ešte ďalšie štyri roky na FAMU. Takže som mala takú tendenciu, čo najskôr sa už osamostatniť a jednoducho už nebyť rodičom na krku, ktorí to tiež nemali jednoduché, lebo hovorím, otec bol vyhodený z fakulty, takže bolo to dosť náročné, ale zase som prijala som túto možnosť ísť do Spravodajského filmu v Bratislave.

Spravodajský film, s prepáčením za výraz, mu tak hovorili, že to je taká riť filmu, proste to bolo také pracovisko, ktoré bolo možno viac novinárske, ako filmárske. Mne to ale vyhovovalo, lebo hovorím, stále som mala túto tendenciu, alebo som vychádzala z toho novinárstva a bolo to pre mňa veľmi dobré, lebo spravodajský film vydával týždenník, vyrábali sa tam mesačníky a tá frekvencia, to že každý týždeň sa niečo muselo urobiť, niečo sa muselo vydať, niečo muselo existovať, to bola veľmi dobrá škola. Bola pracovná disciplína a bolo to tiež stretnutie s horúcou praxou. V inom odbore by asi trvalo určitý čas, než by sa človek dostal k samotnému filmovaniu, takže normálne sa vpadlo do toho a nastal taký rýchly kolobeh, že niečo vymyslíte, napíšete, hneď to vidíte na plátne a ešte vám aj dajú po hlave, že to nebolo dobré, alebo pochvália. Bola som vďačná osudu, že sa toto stalo. A mala som aj taký pocit, že sa tam realizujem.

Nakrútili ste autorský dokument *Zázrak zadarmo* (1967), kde ste podpísaná pod námetom, scenárom aj réžiou. Je tu vidno istý odklon od hovoriacich hláv predošlej dekády, je tam ručná kamera, dynamický strih, bolo to príchodom novej techniky, ktorá umožnila nejakú väčšiu hravosť? Alebo z čoho ste vychádzali?

Je zaujímavé, že ste vytiahli práve tento film, ja ho mám už úplne vytlačený z pamäti, ale ako zásadne sa dá povedať jedna vec. My tu môžeme vraviť o nejakej *cinema verité* a takýchto veciach, ale celá tá podoba dokumentárneho filmu z tej doby bola taká, že na to *cinema verité* nebola technika. My sme nemohli natočiť hovoriacu hlavu. My sme nemali také synchronne nakrúcanie, že by tak dlho vydržal synchron. Takže preto sú tie filmy také zábavné, pestré. Natočilo sa pár slov a potom sa už muselo odísť, aby sa synchron dorovnal. Kamera musela byť fyzicky spojená s mikrofónom, doslova musel tam byť kábel. Možno z toho pramení rozmanitosť jazyka, ktorá tam vtedy bola. Keď som prišla do filmu, v šesťdesiatom štvrtom, som bola trochu zarazená, lebo my sme v Prahe žili týmito dokumentárnymi filmami a týmito nakrúcaním, a naraz som prišla a videla aranžovaný, hraný dokument, vtedy prevládajúci

a ani som nevedela k tomu zaujať stanovisko, že ako sa k týmto veciam vrátiť. Ale pravda je zase taká, že bola partia kameramanov, napríklad Oskar Šághy, ktorí veľmi pohotovo na toho autorsky reagovali. Títo chlapi sa stále odvolávali na poľského kameramana Stanislava Niedbalskeho, ktorý tu nakrúcal, myslím že so Slivkom, neskôršie aj s Hanákom, a ktorý vlastne akoby týmto kameramanom, že ako to robiť. Podotýkam, že kameramani neboli z FAMU. Ku kamere prichádzali ľudia, ktorí poväčšine najskôr len asistovali. Objavilo sa tam ale niekoľko veľmi talentovaných ľudí, konkrétne tento Šághy. Tí vlastne veľmi s chuťou prijímali toto iné videnie a veľmi mi pomáhali. Bolo treba vyriešiť kopec technických problémov, aby sa vôbec niektoré zábery dalo nakrútiť.

Ja som debutovala filmom *Desiaty*. Pôvodne sa to volalo *Deviaty*, potom keď som preštudovala materiál, som musela požiadať a premeniť to meno na *Desiaty*. Pán Michalák, hlavná postava, bol myslím poštar v Žiari, a ako bežec na lyžiach na Olympiáde sa dostal do prvej desiatky. Veľká sláva, plno dobového materiálu, to bolo v tridsiatych rokoch. Veľmi efektívny pretekár, ktorý chodil v kroji, krásne zábery Tatier a takáto sláva. Ešte aj dnes mať bežca lyžiarskeho v prvej desiatke by bola sláva. Povedali mi, žeby to mohol byť pekný film, tak som ho navštívila a išla to zistiť. Bola som však prekvapená jednou vecou. On to chcel vyhrať. Tento drzý horal to chcel vyhrať, takže on to desiate miesto nepovažoval za úspech. A nevyhral to preto, lebo na konci si zlomil lyžu, alebo palicu a zazlieval celej tej Československej delegácii, že mu nikto nepomohol. A vlastne jeho spomienka na túto chvíľu slávy, bola dosť nostalgická. Tak vlastne, z jeho pocitu, zostáva taký melancholický dojem, ale bolo to pre mňa veľmi príťažlivé, lebo viete, u nás sme tak zvyknutí si nedávať veľké ciele. Všimnite si aj tí športovci sú radi, že sa vôbec dostanú na tú olympiádu. Málokto je taký, že tam chce ísť vyhrať. Samozrejme sú aj takí, ale nebolo to bežné, táto jeho tvrdá povaha. V dobe keď som ho točila, bol kuričom v takom rekreačnom stredisku.

Rozprávanie väčšinou vždy muselo ísť mimo obraz, lebo tie synchronny sme nevedeli udržať, ani sme sa vlastne nepokúšali a potom keď už prišla tá zvuková kamera, keď už sa to dalo natočiť, prišla aj éra hovoriacich hláv. Takže bolo to také tvorivejšie, napríklad v šesťdesiatom šiestom, nastúpil môj muž, tiež zase na inzerát, my sme vždy chodili na inzeráty, do Slovenskej televízie, do redakcie publicistiky. Mysleli si tam, že dokumentárna reportáž nie je až také veľké umenie, pozývali si ľudí z Krátkeho filmu, ktorí zase boli radi, že sa môžu vyšantit' zo všedného dokumentaristického života a naraz tam prišiel môj manžel, ktorý chcel tiež robiť autorské filmy, čo v televízii bol strašný hriech. Autorské filmy im prišli ako niečo zakázané, ale podarilo sa mu dohodnúť, aby som robila scenár. A tam som sa stretla už s tým nakrúcaním, so šestnástkou, ktorá bola zvuková a mohol sa nakrúcať napríklad dlhší synchron. Predstavte si, že s tou tridsať päťkou by ste museli každé tri minúty vymieňať kazetu, napríklad. Keď už hovoríme o tých dokumentárnych veciach. A týmto smerom sa to aj vyvíjalo, lebo elektronika to ešte stále vylepšovala, a v šesťdesiatych rokoch mohla už televízia takéto dokumentárne filmy nатачаť. Príliš si to ale nevážili, lebo sa im to nezdalo byť veľmi umelecké. Lebo my sme tam napríklad nakrúcali rozhovory, keď sa stavala Liptovská Mara a pod zámenkou kultúrnych pamiatok, sme nenakrúcali dymiace sviečky, ale točili sme rozhovory s tými ľuďmi, ktorých odtiaľ išli vyst'ahovať a trošku do toho vošla sociálna tematika.

Máte pocit že vás nejako ovplyvnila cenzúra? Museli ste vo vašich filmoch niečo vystrihnúť, alebo upravovať, kvôli tomu, že to nebolo pre vtedajší systém vhodné?

V tom žurnále to bolo stále. Tam bolo stále niečo. Ale zase neboli sme nejakí bojovníci so štátom. To bol proste poriadok, ktorý bol vo filme, a nič sa nedalo robiť bez toho, aby sa to neschválilo. To bola cenzúra, ktorú zrušili vlastne v šesťdesiatom ôsmom. Ale vtedy, v

šesťdesiatych rokoch to bol úplne administratívny mechanizmus. Prišiel z tlačového dozoru cenzor, pozrel si servisku, teda len so synchronmi, bez komentára, dal razítko, bol taký výrobný list, na tom liste boli jednotlivé kolónky, dal razítko do kolónky serviska, nosil ho vo vrecku takom malinkom, potom si prečítal komentáre na tie položil razítko a na druhý deň sa išlo hore do mixáže, to išlo na Kolibu, pozrel si zmixovaný film a zase dal razítko. A potom sa urobila kópia, v laboratóriách kombinovaná kópia, no a vtedy prišli zase a znova si to skontrolovali. To bol taký mechanizmus, a keď sa objavilo niečo s čím nesúhlasili, tak vtedy to cenzor zastavil a prišli iní, s ktorými sa dalo o tom diskutovať, že či áno, alebo nie. Väčšinou to bola niekedy veta v komentári, ale napríklad paradoxné bolo, že vtedy ešte platili bezpečnostné pravidlá, lebo stále sa bojovalo za mier, aby keď vznikne tretia svetová vojna, aby nikto nepoznal, kde je stanica nejaká, alebo železnica. Boli veľmi prísne bezpečnostné predpisy. Takže keď sa objavilo niečo, nejaký celok na niečo z toho, povedali, že záber musí ísť preč. Proste nikto nevedel prečo, potom mi to starší kolegovia, už tí skúsenejší borci povedali, že na každom moste bolo také miesto, ktoré bolo pripravené na to podmíňovanie a keď to sa dostalo do záberu, tak ten záber musel ísť preč. Boli takéto, na nádraží sa nesmeli filmovať, alebo sa mohlo, alebo len s povolením, a potom samozrejme sa cestovalo po celom Slovensku, tak keď sa už zašlo do nejakých iných končín, tak tam si niektorí tí miestny funkcionári tieto rôzne predpisy ešte viac dovoľovali a tak. Ako príklad vám môžem povedať, vyšla publikácia, to už je mimo filmu, že Orava, a na titulnej stránke bol ten sútok Oravy s Váhom. Pekná fotografia, krásna. A my sme tak čiastočne z Oravy, moja mama sa na to díva a hovorí si – Čo je na tej fotke také divné? A predstavte si, tam je most železničný a ten bol vyretušovaný. Aby imperialisti nevedeli, že je tam most, keď budú útočiť, a takéto veci hlúpe. A to práve v tých šesťdesiatych rokoch to vychádzalo na povrch. V tých päťdesiatych sa to bralo akože tak to je, takže v tej cenzúre vznikali také drobné víťazstvá. Iný problém bol, o čom točiť film. To, že či je to látka na film. A to prechádzalo cez všelijaké tematické plány a také veci. Ďalšia vec, bolo naivné si myslieť, že v tých problémoch boli nejaké protištátne veci, ale napríklad, sa riešil problém, či je traktorista dobre oholený. Ďalej nepretržite ošarpané omietky. To potom vrcholilo v sedemdesiatych rokoch, prakticky na ulici by sa asi nemalo ani točiť. Pamätám si z hraného filmu, veľmi vážna vec, to bol Trančíkov film, *Vítaz*, a tam bola taká scéna, ako nejaké dievčatá stoja pred parfumeriou a pozerajú sa tam na tie šminky a jedna povie – To si nemôžem kúpiť, to je drahé! A idú preč. Epizóda úplne nezmyselná. Ja si pamätám, dlhá diskusia bola o tom, že čo si o nás pomyslia, že čo tu je aká drahá kozmetika. Francúzska kozmetika. Doteraz je drahá, všade na svete, do konca u nás bola relatívne nie až tak drahá. Takéto prkotiny. Také tie veľké bojové veci, ako sa zažívali, okolo šesťdesiateho ôsmeho roku, keď sa už podarilo nakrútiť niektoré také filmy, ktoré prešli, ale ten boj s cenzúrou v praktickom živote bol veľmi triviálny a naozaj zbytočný. Napríklad, celé päťdesiate roky nesmel byť kostol v zábere. V žurnály. V žurnály ste to poznali veľmi dobre, lebo tam to išlo stále. Takže keď sa nakrútila dedina, tak sa musela točiť z kostolnej veže. Filmári vždy spomínali, že chodili len po farách. Lebo vždy museli vyliezť na tú kostolnú vežu a odtiaľ sa točilo. Lebo ako inak natočíte celok na dedinu, bez kostola? A tá cenzúra bola tak silná, že potom v sedemdesiatych rokoch som točila jeden taký film pre televíziu, o čipkách, o krajkách a o vyšívaní. Točila som v Španej Doline a bol taký krásny záber na taký historický kostol, kde ženy čipkovali, to už boli sedemdesiate roky, to už bola len autocenzúra, už nebola tá veľká, oficiálna. A strihačka povedala, že ona mi tam ten záber nedá. Lebo že je tam kostol a že to mi neprejde. A hovorím – Akože mi to neprejde? A ona mi hovorila, že strihať do kombinovanej kópie je už veľmi zložité, lebo to sa musí urobiť nová mixáž. Tak potom sme sa dohodli na tom, že sme mali na páse pripravený rovnako dlhý záber, že keď ho vyhodia z toho filmu, aby sme bez mixáže ten záber mohli nahráť. Nikto si to nevšimol, ale títo čo prežívali tieto cenzúry podivné a nechutné, tak to bolo v nich zakorenené, že už dávno to nebolo predmetom skúmania a aj tak to ešte mali v sebe, že toto

áno a toto nie. Kostoly nesmeli byť. A samozrejme tým pádom odpadávali témy že Barok, Gotika, takže keď sa presadil potom Slivka, že točil ikony a podobné veci, tak tam už to presadenie tej témy bolo veľmi náročné. Hoci z päťdesiatych rokov bol slávny film *Majster Pavol z Levoče*. Takže niekde to prešlo, ale v bežnom živote nie.

Vy ste v polovici sedemdesiatych rokov na VŠMU aj s pánom Slivkom pôsobili v dokumentárnom filme. Ako ste sa v tej dobe snažili viesť študentov?

Ja som v sedemdesiatom druhom, alebo treťom prišla na Mostovú, odišla som zo spravodajského filmu a tam som sa venovala už len dramaturgií. Odišla som z postu dramaturga a preradili ma medzi režisérov. Potom som sa venovala už len vlastnej tvorbe a novinárskej tvorbe. Preradili ma práve v šesťdesiatom ôsmom, práve v najhorúcejšom období, a v tejto pozícii som pôsobila v spravodajskom filme. Ja som v šesťdesiatom ôsmom mala malé dieťa, čiže nedovolili mi chodiť medzi tanky nakrúcať, bola som pod ochranou, takže tanky som netočila.

No a v sedemdesiatom druhom, alebo treťom, môj manžel odišiel zo Slovenskej televízie do Prahy, do Krátkeho filmu a ja som zostala tu s dieťaťom, a keďže pre mňa nebolo príliš pohodlné cestovať, som zase prijala ponuku a odišla som za dramaturga na Mostovú. Tam som sa venovala dokumentárnemu filmu. A tam som začala aj pôsobiť na škole.

V Bratislave, na VŠMU, na Divadelnej fakulte už okolo šesťdesiateho štvrtého roku, sa otvorila katedra scenáristiky a dramaturgie. A práve v tomto sedemdesiatom štvrtom, piatom, chceli vytvoriť, aj vytvorili odbor Dramaturgia a scenáristika dokumentárneho filmu. Bol v tom dosť zainteresovaný profesor Ernest Štric, ktorý bol vtedy dekanom, a tá koncepcia bola myslená smerom k televízii a myslelo sa, že to budú najmä dokudrámy. Vtedy taký úspech mala Jaltská konferencia, zo zápisnice sa urobila taká aranžovaná dokumentaristika. No a pozvali tam prednášať mňa, ako na ten dokument a pozvali takmer súbežne so mnou Slivku. Ja som k Slivkovi nemala nejako blízko, toto nás vlastne zblížilo, lebo sme sa pozreli na seba a sme si povedali, že to je úplný nonsens, úplná blbosť táto vec. No ale nemôžete povedať rektorovi, dekanovi, neviem komu všetkému, že je to blbosť. Tak sme túto ponuku vlastne prijali, ale sme si povedali, že to budeme viesť k tomu, aby to bol dokumentárny film. Riadny film. Teda autorský, aj s nakrúcaním. Proste bol nonsens písať scenáre pre dokumentárne filmy, to sa vyvíjalo dokonca k tomu autorskému filmu. Dnes si dokumentaristi napríklad ešte aj kamerujú sami.

Takže my sme začínali s diaľkarmi, televízia mala také školské oddelenie, že keď sme tam povedali, že mali točiť filmy, tak v tej televízii ich púšťali k filmu robiť a potom, keď sme otvárali denné ročníky, tak postupne sme sa snažili budovať takú možnosť, aby mohli nakrúcať. Štúdio vtedy samozrejme nemala divadelná fakulta, ale zase sa podarilo zohnať strihací stôl, celá technológia bola televízna šesťnástka, tam sa vytvorili také nejaké bartrové dohody, že my budeme im doškoľovať ľudí, oni nám uvoľnia mixáže, materiály, niečo sa kupovalo, niečo bolo. Tak takto sa to dávalo dohromady ten dokumentárny film.

A samozrejme stále sme museli obhajovať túto myšlienku, že prečo dokument. A v tomto obhajovaní tejto myšlienky, som bola veľmi dobre vycvičená, lebo začínalo to v tých sedemdesiatych rokoch, potom v deväťdesiatych sa na tejto báze zakladala aj samostatná Filmová a televízna fakulta, a ja som si to potom ešte zopakovala v tej Bystrici, kde sme vpašovali dokument do divadelnej fakulty a pre divadelníkov bol dokument niečo špinavé, hnusné a zablatené, takže to sa vždy ťažko presadzuje. Dokument nemá ani kulisy a nevyužíva výtvarníkov, ani sa nevenuje Shakespearovi.

Ja si myslím, že to bola myšlienka, ktorá dnes nesie ovocie. A síce točiť hraný film v škole, bez ateliérov, bež štúdia, bez ničoho, je prakticky nemožné. Aj dnes je to ťažko, keď každý máte v vrecku nejakú kameru. Ale zohnať prostriedky na nakrúcanie filmu aj v tých dobách a ešte k tomu v dobách toho monopolu ktorý bol, to sa dalo jedine vždy nejakými dohovormi, našťastie Bratislava je malá, ľudia sa poznajú, tak to nejako šlo, no bolo to veľmi ťažké. A ten dokument sa vyznačuje tým, že tam relatívne rýchlo a šikovne môžete začať nakrúcať. Môžete sa stať filmárom.

Na Slovensku bolo veľmi málo ľudí profesijne pripravených. Ak si predstavíte od toho štyridsiateho šiesteho alebo siedmeho, neviem kedy sa tá FAMU zakladala, každý rok do toho pražského prostredia vypadlo tridsať, štyridsať filmárov. To by sme vedeli zrátať absolventov FAMU na rukách. Niektorí ani neboli absolventi, napríklad Hollý, ten to nikdy neabsolvoval, alebo Grečner. A tu jednoducho neboli tí ľudia, ale teraz si predstavte, že zakladal sa slovenský film v päťdesiatom treťom a štvrtom sa stavali ateliéry na Kolibe. V šiestom, siedmom začínala televízia. Televízia v tých šesťdesiatych rokoch prijímala okolo osemsto ľudí do programu. Z kadiaľ ich mala zobrať? Veď aj môj muž prišiel do Bratislavy na inzerát. Všetci asistenti kamery, všetci telocvikári, každý kto sa dva, tri krát poprechádzal po námestí SNP a pozrel sa do Pohraničníka, lebo tam bolo kino Pohraničník, kde sídlila televízia, tak sa tam zamestnal. Tí ľudia neboli pripravení, je to paradoxné, lepšie boli pripravení ešte filmoví amatéri. Lebo tí mali taký systém toho filmárskeho školenia a takých vecí, čiže aj všetci amatéri prešli do profesionálneho filmu, do televízie a tak. V tomto prostredí, takisto aj VŠMU otvárala dokumentárne odbory pre potreby televízie na doškoľovanie ľudí. Tam bola taká možnosť vytvoriť ten systém a študijný program a ten dokumentárny film vlastne umožňoval vytvoriť týchto profesionálov pripravených. A teraz to nesie výsledky. Napríklad Balco je jeden z prvých absolventov týchto odborov. Ale v týchto dobách na Slovensku títo filmári vyslovene chýbali. Takže preto, nielen že som mala vždy rada dokumentárny film, som si aj uvedomila, že to je veľká možnosť nakrúcať. A tak isto sa už aj ukazovalo, v rámci medzinárodných kontaktov, napríklad medzi takými socialistickými štátmi, že keď niekde v Maďarsku sa začal tak oživovať v osemdesiatych rokoch film, my sme to už v tom dokumente vedeli niekoľko rokov pred tým. Nás to veľmi hnevalo, že dokumentárny film sa u nás veľmi ťažko rozvíjal a tie problémy s cenzúrami boli hlavne v tom, o čom točiť.

Pôsobili ste na FAMU, VŠMU a aj na AU v Banskej Bystrici, kde ste tiež založili odbor dokumentárneho filmu, čo Vás k tomu viedlo?

Tá motivácia bola presne taká istá ako aj na VŠMU. Tam sa pokúšali zakladať hraný film, lebo to bola divadelná fakulta, orientovaná na divadlo, mňa tam pozvali, pani Turzonovová robila dekanu vtedy a ja mám k Bystrici veľmi sentimentálne vzťahy, keďže odtiaľ pochádza otec, aj ako som spomínala, sme tam trávili veľa času, a som vyrobila študijný program pre nich, aby sa dal urobiť, samozrejme, s tými podmienkami ktoré boli, lebo to bolo vždy iba že ako sa tomu prispôbiť. Ale pre tú Bystricu sa to robilo ľahšie, lebo bola elektronická technika, povedalo sa študentovi, že musíš mať kameru a musíš mať počítač. To neexistovalo pred tým. Vytvorili sme tento študijný program a tiež smeroval k tomu, že po absolvovaní z neho mal byť univerzálny filmár. Vtedy sa už začali rozvíjať aj miestne televízie, pomerne veľký trh okolo filmu, ktorý nikto nečakal. Nikto nepočítal s tým, že povedzme v Spišskej Novej Vsi si založia filmovú firmu a idú točiť celovečerný film. To bolo diletantstvo, strašne to prevládalo, jedine amatéri boli trošku na to pripravení a vzdelaní. Ešte v dobách monopolu filmu. Teda na sklonku tých osemdesiatych rokov, už nám chodili na katedru žiadosti, napríklad viem že jedna bola z Košíc, kde ponúkali miesto filmára a profilovali to tak, že to mal byť nie filmový štáb, ale mal to byť jeden filmár, ktorý by im tam robil v propagačnom oddelení filmy. My sme ale neprodukovali niekoho, kto by bol zdatný kameraman, strihač

a sám robil ten film. Už vtedy sa ukazovala tá potreba toho filmára, ktorá ale latentne vždy bola, lebo napríklad si vezmite cestopisné filmy, a keď sa tá technika dokumentu takto zjednodušovala, tento priestor sa otváral a dnes vidíme, že filmár si vie napísať aj natočiť scenár. Túto koncepciu sme chceli zrealizovať v Bystrici. A aj sme ju zrealizovali, takže tam tí študenti mali všelijaké cvičenia, posilnená bola oproti Bratislave výučba kamery, nakrúcania, skladobné nakrúcanie. Veci bližšie k tomu filmárskemu remeslu, a keďže tam neštudovali bohými, bol veľmi prísny režim cvičení. Každý musel normálne fyzicky všetko urobiť. Celá škola v jeden týždeň musela premietnuť film, boli spoločné skúšky, čiže tam sa to svojim spôsobom podarilo. Ja už tam desať rokov nie som, teraz neviem ako to funguje, ale dúfajme, že tam aspoň niečo z toho ostalo.

Prečo ste odišli vyučovať aj na FAMU?

Život v profesionálnom filme sa mi v sedemdesiatych rokoch zdal takmer neznesiteľný. Jedna vec bolo to manipulovanie s plánmi, samozrejme ten čas tú dobu skresľuje, ale pravda je taká, že v šesťdesiatom ôsmom bola oficiálne zrušená cenzúra a tá nikdy už nebola obnovená. Cenzúra oficiálne už potom neexistovala. Takže taká možnosť, že my a vy a oni a toto vydiskutujeme, a toto presadíme, tá v sedemdesiatych rokoch nebola. Tam bola len vnútorná cenzúra. A vo vedení filmu sa strašne často menili riaditelia, nebolo to stabilne obsadené ako napríklad Český film, a vznikali strašne neprofesionálne a diletantské zásahy do dokumentárneho filmu. Vyslovene diletantské, lebo to nemalo s ideológiou nič spoločné. Také čo sa môže, čo sa nemôže, chceli sme točiť film o víťaznom koňovi Veľkej Pardubickej, tak nás vysmiali, že o koňovi chcete točiť film? Potom povedali, že aby sme sa spýtali zväzu výtvarných umelcov, lebo tí tak rozhodovali čo sa smie, alebo nesmie, že koho môžeme a koho nemôžeme točiť. Bolo plno ľudí čo neprešli previerkami, napríklad Galandovci, celá tá séria. Poslala som list, aby nám dali tipy na výtvarníkov, no tí sa nevedeli dohodnúť, my sme mali natočiť jeden alebo dva filmy, oni mali medzi sebou problémy, furt mi volali, že točte to a netočte to. Napríklad, o mne povedali, že propagujem estetiku škaredosti. Točili sme film v záchranke a to sa im zdalo byť škaredé, boli tam vraj škaredo oblečení ľudia. Fenič natočil film *Tam a spät'*, v ktorom som robila dramaturgičku, a v umeleckej rade vystúpil jeden a povedal – Takého robotníka nakrúcate, je malý, tučný, potí sa, ja mám brata robotníka, ten má meter osemdesiat. Takéhoto typu nechutné diskusie. Ja som bola tiež členkou niektorých umeleckých rád a bolo to veľmi, veľmi nepríjemné obdobie a práve tým, že bola veľmi silná vnútorná cenzúra a naši riaditelia sa báli, to trošku vyplývalo aj z toho, že sa menili posty a boli si veľmi neistí. A práve dokumentom si boli neistí. Ja som sa cítila veľmi zle. Mala som pocit premárneného plodného obdobia, mala som štyridsať rokov vtedy, manžel už bol vtedy v Prahe, my sme mali už aj byť v Prahe, a prišla možnosť zmeny uhľa pohľadu, odišla som a prijala ponuku učiť na FAMU. Bolo to pre mňa veľmi zaujímavé obdobie, lebo som bola na katedre dokumentárneho filmu, po devätnástich rokoch som sa vrátila do školy, kde pôsobili ešte všetci tí pedagógovia, ktorí boli aj za mojich študijných čias, ja som si myslela už vtedy o nich že sú sto roční, a o dvadsať rokov tam stále ešte boli. Škola bola vedená iným spôsobom ako v Bratislave. Bolo to veľmi inšpiratívne, tvorivé prostredie. Na FAMU v hranom filme, študovali dvaja študenti a po prvom ročníku ich nenechali prejsť a všetko to odôvodnili tým, že nemali prostriedky na natočenie absolventského filmu. A týchto, ktorí takto vypadávali, vlastne prijímal profesor Navrátil na dokumentárny film a tam končili. A takto máte Svěráka, Renča, Pavláskovú. To boli tí, čo vypadávali z hranej réžie a myslím si, že to prospelo českému filmu. Že týchto ľudí prijal na dokumentárny film. Stále to je otázka financií, veď dodnes je otázka financií slovenský film. Všetko ostatné by fungovalo veľmi dobre. No a vtedy to začínalo, ten film nebol najdôležitejšie umenie a prestávalo to fungovať. Začínala aj nová technológia v tých osemdesiatych rokoch, prišli napríklad videokamery. Lenže my sme mali veľkú dcéru a ona nechcela odísť do Prahy a ja som každý týždeň

cestovala a zostala som na úväzku aj v Bratislave. Tak som študovala aj život na železnici. Už som tam aj poznala sprievodcov.

Filmy *Diadém* od Fera Feniča a *Pocťá* od Evy Štefankovičovej, kde ste robili dramaturgičku, boli považované za akési obnovenie humanizmu a boli určitým odklonom od neoschematických diel prvej polovice sedemdesiatych rokov. Máte v tom prsty? Bol to Váš zámer?

To bola taká cieľavedomá snaha, že som nebola úspešná, z toho vyplývala aj tá depresia. Nedarilo sa, nedarilo, lebo sme vedeli, že to ide a žeby to šlo, v tých niektorých veciach to aj vyšlo. Veľmi dôležitým filmom sa ale stali *Sanitárovci*, režíroval Urban s Ursinym a tu sa objavila táto snaha o zmenu. Z toho aj potom vznikla pozornosť vedenia filmu voči mojej osobe, ohľadom tej estetiky škaredosti. Viete, všetci sme vedeli, poznali sme podľa Plicku ako to Slovensko vypadá, ako má vypadáť bača a podobne a naraz príde takýto bača, tak to sa veľmi ťažko znášalo tieto veci. Jeden vtedajší profesor, ma upozornil na jednom festivale, že má zo Slovenska veľmi dobrého a talentovaného poslucháča. Aj na VŠMU aj na FAMU sa to robilo, že keď sa niekto takýto objavil, vždy sme sa mu snažili otvoriť cestu. Objavil sa Fenič a samozrejme sme ho prijali. On bol dokonca aj členom strany, takže neboli žiadne problémy. A hneď prvý film, ktorý ponúkol, bol tento *Diadém*. Všetci sa ale zhrozili, a čo bolo predmetom sporu, bola ožralecká zábava. V expozícii filmu je dedinská zábava a to boli všetci úplne hotoví. Už produkčný, ktorý bol v tom štábe, mi telefonoval, že točia protištátny film a podobné veci, no samozrejme to bola vedomá snaha. Fenič potom natočil ešte pár filmov, napríklad film *Posledný dom*, a to mal byť posledný dom na východnej hranici. Tak samozrejme prvé čo povedali, že aký posledný dom? Ale prvý dom sme nemohli dať ako titulok. Nakoniec film dostal názov *Bartomijov dom*. Mal tiež scenár napísaný aj na leto aj na zimu, lebo vždy mu to niekto neschválil, tak mal aspoň dve verzie a mohol točiť. Tie scenáre sa posudzovali tak, že ten vtedajší námestník to čítal tak, že sa pozeral na scenár a pri jednom zrazu hovorí – Tá Vaša záľuba, prečo sa stále musíte tak kochať v tom hnuse? A vtedy si pamätám, tento kolega hovorí – Súdruh námestník, to VC, neznamená záchod, to je veľký celok. Tá predstava, keď som si pozerala ten scenár jeho očami, si hovorím, on si musel o nás myslieť, že sme úplní cvoci, lebo tam bolo – západ slnka, panoráma, VC, v pozadí Tatry. Neviem, čo si musel pod tým scenárom predstavovať. Bolo to veľmi neprofesionálne a povedala by som, že to bolo aj proti dobe. To vôbec nesúviselo so socializmom, ani s komunizmom, veď mi sme chodili aj do Ruska vtedajšieho, vedeli sme čo sa robí, nehovorím o Poľsku, Maďarsku, robili si z nás srandu už aj tí východní Nemci. Preto som bola aj taká zainteresovaná do tých škôl, vrela som si, to sa nedá, musí sa pohybovať na Slovensku vo filme viac odborníkov. Nejde to. To na FAMU, keď ste prišli do archívu, tak tam strihačka sedela a ľudia s ktorými ste sa dohovorili a nie že musíte niekoho presvedčať, že statív sa nesmie hýbať a tak. Preto bola aj tá záľuba potom v školstve. Bol to trochu národný cit. Hovorila som si, musia sa tu objaviť tí filmári, ak ten film slovenský má prosperovať, nie je problém so špičkou, ale tá špička nemôže byť izolovaná, lebo musí vyrastať z nejakého priestoru.

Z toho pramenil aj Váš záujem o amatérsky film?

Keď som nastúpila do filmu, to bolo v šesťdesiatom štvrtom, tak ma vyzvali starší kolegovia, dramaturgovia a dali mi takú trojstránkovú prednášku, že tým, že som najmladšia, musím ísť prednášať amatérom. To bola taká nepísaná povinnosť. Zobrala som tú prednášku, tam bolo na troch papieroch napísané, že celok, polocelok, detail, základné pravidlá filmovej reči. Prišla som medzi amatérov a zistila, že toto ich vôbec nezaujíma. Oni boli zahľadní do techniky a do toho, ako tento film nakrúcať, ale hlavne som zistila, že to je partia veľmi

zaujímavých, skvelých ľudí, ktorí skutočne milujú film, svoju prácu, svoje miesto. Bol to veľmi príjemný zážitok a potom, keď mi volali o rok neskôr, aby som dala tie materiály na výučbu ďalšiemu, čo tam mal ísť prednášať, zistila som, že som tú prednášku stratila a tie papiere nemám, ale ponúkla som sa, že tam pôjdem ja. Tak sa stalo, že som začala medzi tých amatérov chodiť pravidelne a tak som si aj začala uvedomovať, že o čo v amatérskom filme ide. A veľmi ma to zaujalo. Stále je tu táto myšlienka. Uvedomila som si jednu vec, že je to vlastne úplne iná kinematografia, ako tá profesionálna. Profesionáli mali v amatérskom filme veľmi ťažké uplatnenie, lebo to nemohol tušiť profesionál, ako môže amatér strihať osem milimetrový film, a ako ho môže vyvolávať na hrebeni vo vani. To dodnes neviem túto záhadu, ako sa to dalo robiť. A aj dramaturgicky sa amatérsky film inak vyvíjal, robili sa päť, šesť minútové filmy. Ukázalo sa, že to bolo veľmi zaujímavé, pekné a aj dramatické prostredie, lebo za môjho pôsobenia okolo amatérskeho filmu, sa päť krát vymenila technológia, šesťnástky, super osmičky, tiež elektronika, videokamery, digitálna technika. Stále to bolo také stretnutie s technikou a hľadanie filmu v tejto technike. Dnes sa už jasne ukázalo, že nič z amatérskeho filmu neprežilo, len ten celok, polocelok, detail a ten filmový jazyk. Je to paradoxné, že aj preto sa amatéri tak dosť dobre uplatňovali v profesionálnom filme, že to mali veľmi dobre prežité, práve vďaka nepretržitej tvorbe. Tak sa aj stalo, že som potom napísala filmový šlabikár, lebo som cítila potrebu to zhrnúť všetko dohromady. Napríklad nie som prekvapená, koľko ľudí cituje z toho šlabikára. Ja som naozaj myslela, že to je pre amatérov taká kuchárka a ukázalo sa, že je tu fakt ešte taká diera, na tom našom trhu. Ja mám film rada, a malo by to prestať byť takou exkluzívnou záležitosťou. Niekoho príjmu na VŠMU a už je v exkluzívnom postavení. To postavenie sa nedá získať, keď nemá zázemie. Malo by sa viac ľudí pohybovať okolo filmu, využívať všetky možnosti, aj reklamy a svadby a neviem už čo všetko, lebo to podnikanie filmové by malo byť zaplnené profesionálmi. Proste ten diletantizmus, by sa mal v tých ďalších generáciách strácať. Film je pekný a je súčasťou nášho života.

Máte za sebou bohatú kariéru, či už ako dramaturgička, dokumentaristka, pedagogička, na aké obdobie najradšej spomínate?

Spomínala som partiu okolo Spravodajského filmu, štáby, kameramanov, ale ja som ešte zažila veľmi pekné obdobie, tvorivé a veľmi rada naňho spomínam, keď som pracovala so Slovenskou televíziou. Lebo keď prišla revolúcia, nebola som už zamestnankyňou filmu, bola som v škole a naskytla sa mi možnosť pracovať externe v televízii. Mala som aj ponuky na interné zamestnanie, našťastie som na to nepristúpila, lebo tam to nebolo stabilné, stále sa všetko menilo, ale nakrútila som tam seriál na tému – to čo sme napáchali v tej propagande, s tým čo sa vlastne skutočne dialo. Tak vznikol seriál *Pred kamerou, za kamerou*. Vzniklo trinásť filmov. To som robila veľmi rada, veľmi ma to tešilo, bavilo, trinásť dielov som urobila takmer sama, ale zastavilo sa to z finančných dôvodov. Lebo televízia musela platiť ústavu za archív a tam ako sa menili riaditelia, niektorí chceli, niektorí nechceli, tak to potom zastalo, no a potom som robila zase historické filmy, opäť zo strihových materiálov, pre *Historickú panorámu*, *Magické osmičky*, ku koncu to už boli veľké opusy, skoro hodinové filmy.

Vždy ma z dramaturgického hľadiska veľmi zaujímal dlhý dokumentárny film. Kedysi to bola taká svätokrádež, aby mal film toľko minút, dnes je to už bežné že má dokument hodinu a viac, ale mňa toto vždy veľmi zaujímal, dodnes ma to zaujíma, ako to postaviť, aby to tú hodinu mohlo fungovať. A ešte dnes, keď sa točí vo všelijakých prostrediach, aby sme sa na to aj vydržali pozerat'. Kým sa niekto vykokce a vyrozpráva. Je tu tiež otázka toho komentára, na Slovensku sa to tak považuje, že už to nie umenie, takže som si to sama vyskúšala a pár

som takých filmov urobila pre televíziu, z historického materiálu. To bolo také šťastie, čo mi osud doprial, zmenou toho režimu, že sa mi takáto možnosť otvorila.

V deväťdesiatom prvom som znova nastúpila do filmu. Mala som tam len ročnú zmluvu, tá vypršala a začala som robiť *Letopis*. To je nakrúcanie pre archív. Pôvodne sme vychádzali z toho, že video môže každý zmazať, prerobiť a prišlo sa s takou myšlienkou, že čiernobiely strieborný materiál je výborný. Nakoniec stále vieme premietat' aj *Príchod vlaku* a mali by sa niektoré reálie točiť na tento čiernobiely materiál, uložiť to do archívu, a možno raz to bude niekto potrebovať. Robilo sa to v priebehu celého filmu a to je taká zvláštna problematika tohto *Letopisu*, možno by stálo za to sa tomuto zvlášť venovať, lebo to je taká dramaturgická otázka, čo je zaujímavé a čo nie je zaujímavé, lebo súčasník má rozhodovať o tom, čo bude zaujímavé do budúcnosti. V päťdesiatych rokoch by to boli len konferencie a zjazdy. Lenže nás zaujíma presne iné. Viete, tieto veci ako to celé postaviť. Že to, čo zostáva nafilmované, čo je archív, ten materiál žije svoj život aj mimo toho diela, používa sa znova a znova, ten žurnál samozrejme, ale nakoniec sa to objavuje aj cez hrané filmy aj cez dokumentárne, celá tá evidencia, celá táto problematika tohto strihového filmu, to ma veľmi zaujímalo, veľmi som nad tým uvažovala, aj na tom pracovala, aj som filmy robila, aj som mala takú tendenciu to nejako spracovať, trochu aj teoreticky, vôbec diskutovať o tejto téme. A myslím si, že je to stále zaujímavé a poviem aj takú poznámku, žeby sa malo točiť a točiť, rozmýšľať o tom čo sa nakrúca a kadiaľ ísť, lebo stále mám pocit, že premrhávame príležitosť, lebo nenakrúcame len ten svoj film. To je také poslanie toho dokumentu, nenakrúcame len vlastný film, ale robíme ešte aj materiál pre ďalšie filmy, o ktorých ani nevieme, ako vzniknú, takže keď sa pýtate, na čo spomínam, tak vlastne toto je taká vec, ku ktorej sa stále vraciam a je pre mňa stále aktuálna. Taktiež aj sledujem filmy, ktoré sa takto robia.