

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



PAVEL BRANKO

(27. 4. 1921, Terst, Taliansko) Slovenský filmový kritik a teoretik, prekladateľ. Vyštudoval reálne gymnázium v Bratislave. Navštevoval Slovenskú vysokú školu technickú, ale štúdium z politických príčin nedokončil. V rokoch 1942-1945 bol politickým väzňom v Nitre, Leopoldove a koncentračnom tábore Mauthausen. Po vojne sa živil ako prekladateľ (ruština, angličtina) v slobodnom povolání. Ako filmový publicista prispieval do mnohých periodík (Pravda, Práca, Náš, film, Kultúrny život, Slovenské pohľady, Sme a i.). V rokoch 1956-1969 pôsobil ako redaktor časopisu Film a divadlo. Publikoval aj v zahraničných periodikách (Francúzsko, Juhoslávia, Nemecko, Poľsko a i.). Počas normalizácie bol na čiernej listine a nemohol publikovať. Po roku 1990 sa jeho meno opäť objavuje v odborných a spoločensko-politických novinách a časopisoch: Film a doma, Filmová revue, Kino-Ikon, Kultúrny život, Sme, Pravda, Nové slovo, Mosty. V roku 1997 získal Čestný doktorát na VŠMU v Bratislave, kde koncom 60. rokov pôsobil ako pedagóg. Je autorom viacerých kníh: *Mikrodramaturgia dokumentarizmu. Od začiatkov po prah zrelosti; Karol Skřípský; Straty a nálezy 1-3* (výbery z filmovo-kritickej a publicistickej praxe) či pamäti *Proti prúdu*. V roku 2007 mu bola udelená Cena Slnko v sieti za celoživotné dielo.*

Školský rok 2010/2011

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Vladana Hrivnáková

* Viac na Wikipedii (anglická verzia) a na stránke www.pavel.branko.eu/index.html.

Rozmýšľali ste o tom, že z vás bude technik a konštruktér lietadiel. Napokon prevážil záujem o film, umenie a písanie? Ako sa to prihodilo?

To bola skôr vyššia moc než moje rozhodnutie, pretože v čase, keď som nastúpil na vysokú školu technickú, tak súčasne som išiel aj do ilegality. A zavreli ma. Keďže som bol veľmi dlho vo vyšetrovacej väzbe, tam je možné dostávať knihy – na štúdium, samozrejme. Nie úplne voľne čokoľvek, ale študijné pomôcky. No a oveľa ľahšie sa študovali humanistické vedy ako technické. A keďže som mal záujem o obidve, nebol až taký veľký problém sa preorientovať. Možno by som bol lepší technik... Neviem.

A už ste sa potom nechceli vrátiť k technickým smerom? Žeby ste po návrate znovu šli na školu...

Nie, po návrate som už bol celkom jednoznačne rozhodnutý, že budem prekladať. V časoch väznenia som sa sústredil na jazyky, zdokonalil som sa v nemčine, angličtine. Rusky a poľsky som vedel. To rozhodnutie už vtedy bolo urobené. Ale vravím, to rázcestie rozhodlo za mňa. Doba rozhodla.

Písanie sa nakoniec stalo vašim osudom. Až do dnešných dní.

Život je taký, že staroba nie je niečo, čo by vás tešilo. Nazval by som ju priestorom zužujúcich sa možností. Ako mladý a v strednom veku som robil rád veľmi veľa vecí a venoval som sa mnohému, ale postupne vám telo možnosti redukuje, až nakoniec vám toho moc nenechá. Filmovú publicistiku mi necháva. Už by som tak povedal: prístroje na palube väčšinou vypadávajú, ale dispečing ešte funguje. Nič iné mi vlastne ako koníček neostalo, lebo všetko ostatné už telo znemožnilo.

Ste vlastne kritik-samouk. S recenzovaním ste začínali, keď na Slovensku skoro nejestvovala kritická filmová obec. Ako ste pristupovali k svojim prvým článkom?

Toto predovšetkým nie je pravda, kritická obec existovala. Veď tá existovala a prerástla ešte z prvej republiky. Naopak, zdá sa mi, že kritická reflexia filmová bola najbúrlivejšia v 30. rokoch. Takže tá obec existovala aj vtedy, keď som nastupoval. Boli tu Peter Sever, Vojtech Andreánsky, ktorý bol síce filmár, ale zároveň aj kritik a výborný fejtonista. Bol tu Ján Rozner, no a Ladislav Kalina, ktorý taktiež bol kritikom už za prvej republiky. Taký ten všeumelec, lebo on ozaj nebol len kritikom. No ale, samozrejme, také široké ako v Čechách to teda nebolo. Ale rozhodne som nezačínal sám, pridali som sa. Bola to trúfalosť začiatočníka, ktorý sa sám preceňuje, a nadšenie fanúšika pre film.

Začínali ste v časopise Pravda?

Áno. A dosť bizarné je, že ja, ktorý som do Komunistickej strany Slovenska vstupoval v roku 1939 ako do ilegálnej, tak som v roku 1949 z nej vystúpil. A všetci títo druhovia z odboja to vedeli – ja som to neskrýval. Aj napriek tomu ma v rámci odbojovej činnosti, ktorú som mal za sebou, brali ako svojho. Takže spätne si myslím, že to nebol prejav nejakej úzkoprstosti. Oni mi proste otvorili dvere do Pravdy, ktorá bola stranickým orgánom.

Sám hovoríte, že ste boli taký nadšenec-samouk. Čo vás smerovalo či inšpirovalo pri snahe porozumieť filmovému umeniu?

Samotné filmy predovšetkým. Veď po vojne sa sem nahrnulo obrovské množstvo filmov, zaplavili náš filmový trh. To všetko najlepšie, čo povznikalo jednak v rokoch vojny, ale jednak aj klasika predvojnová. Takže človek, ktorý bol fanúšikom filmu ako umenia – nie filmu ako zábavy – mal obrovskú pastvu. Hej, pretože tu prišla americká klasika, prišla sovietska klasika, anglická, francúzska, expresionizmus, neorealizmus. To, čo som mal k dispozícii, mali všetci vtedy k dispozícii, dnes to majú k dispozícii len klubisti. A rozdiel je v tom, že kultúrna ponuka bola vtedy oveľa uššia. A tieto filmy, aj keď to boli, povedzme, zväčša artové filmy – tak by so to dnešným výrazivom nazval – mali aj svoj značný divácky potenciál. Mnohé. A na tie filmy sa chodilo. Napokon, nebola televízia, neboli seriály, neboli telenovely. Tak aj masový divák prijímal film ako umenie. Aj keď, povedzme, nemusel vnímať jeho hlbšie vrstvy. Ale chodilo sa na to. Vravím, boli to do roku 49 fakticky zlaté časy pre filmových gurmánov.

Bola na Slovensku možné dostať sa k textom zahraničných kritikov a teoretikov?

V rokoch 1946-49, samozrejme, bola. Veď totalita sa ešte iba drala k moci. Otázka bola len technického prístupnosti: kam na to chodiť. Napríklad ja som dosť chodieval do British Institut. Bolo to tu, ale nebolo to také prístupné, muselo sa za tým niekam ísť. Kupovať si zahraničnú tlač bolo síce v princípe možné, ale hodne drahé.

Po februárových udalostiach v roku 1948 sa menila štruktúra nášho štátu i spoločnosti. Umeniu začala vládnuť cenzúra, kontrola, „správne idey“...

Všetko sa zmenilo, ale tá kritická obec, ale aj filmová obec boli viac-menej stúpcami – vo väčšine – totality. Dnes sa to vykresľuje koľkokrát tak, že vlastne kultúra bola znásilňovaná a že totalita sa vnucovala. Čiastočne je to iste pravda. V tom zmysle negatívneho filtra.

Zmenila sa ideológia. Zmenila sa aj kritická obec?

Pokiaľ by niekto bol býval očividne proti, tak nedostane priestor. Ale tu hodno povedať, že aj filmári, aj kritika boli skoro bezvýhradne za znárodnenie kinematografie. O tom sa nediskutovalo po celý čas, až do roku 1989. A to ani ti najkritickejší filmári, ako boli Jan Němec, Věra Chytilová alebo Evald Schorm. Všetci boli tej mienky. Nemyslím, že neprávom. Znárodnená kinematografia, pokiaľ nie je ideologicky zošnúrovaná, napríklad ako v rokoch 61-69, je veľmi optimálny model riadenia kinematografie. A prevádzkovania kinematografie.

Hlavným atribútom filmu sa stávala triednosť. Museli filmoví kritici vplývať ideologicky na verejnú mienku?

Viete, pokiaľ boli ľudia nejako vnútorne proti, tak to nedávali najavo, lebo si uvedomovali, že v tom režime to nehodno. Ale ja si zas myslím, že veľká väčšina bola úprimne za ten režim. V oblasti kultúry, podotýkam. Určite nebola veľká väčšina za násilné združstevňovanie a za vyvlastňovanie drobných živnostníkov atď. To určite nie. Hovorím o kultúre. A skutočne veľká väčšina si myslela, že socializmus, tak, ako sa nám prezentuje, je šanca, veľká väčšina sme tomu verili. Nakoniec, keď sa pozriete perspektívne do minulosti na životný vývin tých veľmi nápadných ľudí zo slov. kultúry, zistíte, že väčšina najvýznamnejších disidentov začínali ako tvrdí dogmatici. Ja sa z toho nevylučujem, ja som bol tak isto ten tvrdý dogmatik, ale keď sa začítate do toho, čo písali – alebo vo funkciách ako Ján Kalina, ten aj robil nielen písal –, to bolo načisto dogmatické a nebolo to preto, že sa to muselo, ale pretože sme boli presvedčení, že tak je to dobre. Až niekedy v rokoch 54-55 sa otvorili oči ľuďom ako Kalina,

aj ja, trošku skôr Mňačko alebo Dominik Tatarka. Však to bol tak isto dogmatik. Ale pretože sme to mysleli úprimne, tak aj sebareflexia bola úprimná. A volá sa to, že človeku spadnú šupiny z očí. Takto by som toto obdobie bral, to nebolo obdobie útlaku v kultúre, ale bola to dobrovoľná a veľmi aktívna spolupráca väčšiny s cieľmi, ktoré aj komunistická strana hlásala. A nesúhlasiaci menšina nedostávala slovo.

Čiže vybudovanie slovenskej kinematografie. Veď tie úspechy tu nesporne boli. To viete... Najviac škody vždy napáchajú idealisti. No a my sme zväčša boli sami idealisti a tie škody sme páchali s tým najlepším úmyslom (smiech).

V prvých rokoch kolibského štúdia sa dost' rozprávalo o výchovnej stránke filmov. Dokonca ste sa zúčastnili na verejnej diskusii k filmu *Katka*, ktorý mal vychovávať nové národné povedomie. Spomínate si na tú diskusiu?

Pokiaľ ide o mňa, vtedy som už bol dost' renomovaný kritik, už ma uznávali. A ja som mal referát – vtedy bol veľmi aktívny taký spoločenský život v tom zmysle. Tak bolo verejné predvedenie a potom diskusia. Referoval som tam a ten film som ostro odmietol. No, musel by som si dnes pozrieť tú istú *Katku*, aby som vedel, do akej miery som prestrel'oval a do akej nie. Ale ten film sa mi zdal strašne poplatný, na jednej strane, budovateľským schémam. A pokiaľ ide o jeho komediálnu estetiku, tak mi zas veľmi prekážalo zakotvenie v plytkej zložke predvojnovnej československej komédie. Tak som to vnímal vtedy. A nikdy som sa nepresvedčil, ako by som to vnímal teraz.

Čo hovoríte na tú tendenciu budovania povedomia prostredníctvom filmu?

Ale ja nemám dojem, že by sme si to niekedy boli takto formulovali. My sme sa proste pokúšali vidieť kinematografiu – slovenskú kinematografiu – ako súčasť prúdu, ktorý smeruje Slovensko k socializmu. My sme nevideli tie sprierodné javy, ktoré sa diali mimo kultúry a ktoré boli predsa len kľúčové. Tak by som povedal, socializmus sa budoval – neviem, či je oprávnené povedať až „cez mŕtvoly“, ale rozhodne cez obrovský sociálny tlak na veľmi široké vrstvy, ktoré nechceli ísť ta, kam ich režim tlačil... Tam si myslím, že väčšina bola za. A to sa slovenskému filmu a celému umeniu darilo dost' úspešne kamuflovať. Stačí si spomenúť na Lackov film *Príbeh Jána Kováča*, ktorý ukazoval, ako skvele určité družstvo hospodári. No a to predsa aj Lacko musel už vtedy vedieť, že to, čo tam inscenuje, je Poľomkinova dedina. A robil to. To bol taký nápadný príklad. Nápadný tým, že keď došlo po 56. roku k ideologickému uvoľneniu, tak nakrútil takú polemiku sám zo sebou pod názvom *Príbetská jar*. A kde, aby som tak povedal, si sype popol na hlavu tým, že: My sme to filmovali, ale v skutočnosti to bolo takto. Veď nakoniec, to nie je jediné, keď vezmeme Mňačkove *Oneskorené reportáže* a *Tu sa končia prašné cesty*, tak je to tak isto sebareflexia, sebakritika – povedzme vstupovanie si do svedomia, „čo som to vlastne robil“. Ja som sa až k takému vstupovaniu do svedomia nedostal, lebo som až taký aktívny nebol. V tom je to. Keby som bol aktívnejší, tak by som bol zrejme robil presne to, čo aj Mňačko a čo vo vedení kinematografie aj Laco Kalina a ostatní v dramaturgii. No ale ja som až taká významná figúra doby nebol, takže som nemohol toľko napáchať.

Ale boli ste kritickým svedkom všetkých udalostí...

Pozrite, pre nás to bol obrovský šok, keď sme sa zrazu dozvedeli o tajnom referáte Nikitu Chruščova o Stalinových zločinoch, kde sa ukazuje to, že socializmus sa v Sovietskom zväze budoval za cenu desiatok miliónov životov. Čiže Stalin nesporne z veľmi zaostalej krajiny urobil svetovú veľmoc, ale že tá cena bola ľudsky nesmierna a pravdepodobne neobhájitelná.

Hoci zdá sa, keď sa dnes pozriete na to, ako sa na svoju minulosť díva ruský ľud, tak zistíte, že vlastne tak ako pri Ivanovi Hroznom alebo Petrovi Veľkom do popredia vystúpi ten vlastenecký faktor. To nakoniec vidíme aj v Amerike v inej podobe, ako vlastenecký faktor prekryje špinavé cesty, ktorými sa ciele presadzujú. Tie zločiny, ktoré sa páchali v Sovietskom zväze a ktoré sa páchali nakoniec aj u nás, keďže sme malá krajina, tak v menšie miere, v primerane menšej miere, teda aspoň v absolútnych číslach sa páchali u nás presne tak ako vo všetkých iných socialistických krajinách. Aj to kinematografia začala od roku 56 zrkadliť. Aj literatúra, aj poézia to začala zrkadliť – aj divadlo to veľmi silne zrkadlilo. Až nakoniec súdruhom z vedenia komunistických strán otrnulo, ako vravia Česi: Čo je moc, to je príliš, a roku 1959 utiahli uzdu. Daniel Szczechura – to je významný poľský režisér – povedal, že všetok vývoj socialistických krajín sa vlastne dá zhrnúť do toho, že dva múry sa posúvajú k sebe a zužuje sa priestor. A potom už je tlak v tom malom priestore zase taký veľký, že tým pretlakom sa tie mantinely zase rozširujú. A že nič iné než tento pohyb mantinelov dnu a von – ktorý zrkadlí, povedzme, zásady umenia – chce vytvárať pravú reflexiu doby, človeka a psychológie a vonkajšieho prostredia, ktoré sa takejto otvorenosti bojí, lebo ju to ohrozuje.

Ste otcom dokumentárneho písania na Slovensku, prvým veľkým teoretikom a publicistom, ktorý sa začal vážnejšie venovať dokumentárnemu a populárno-vedeckému filmu. Prečo ste sa rozhodli ísť práve týmto smerom? Je po toľkých rokoch niečo, čo vás v dokumente dokáže prekvapiť?

Kritici boli už predtým, než som začal písať, a jeden z popudov písať bolo, že sa mi zdalo: No doparoma, ty do toho vidíš hlbšie a vedel by si to lepšie charakterizovať než to, čo čítaš. To bol vlastne jeden z popudov, prečo som sa o to pokúsil.

Pre mňa sa to pôsobenie delí na veľmi zreteľné obdobia. Jedno z nich sa začína od toho 48.-49. do roku 52. Postupne som začal bez akéhokoľvek Chruščovovho referátu kriticky pristupovať k tomu, ako sa politika komunistickej strany u nás presadzuje v praxi. Veď nakoniec, preto som z nej vystúpil v roku 49, bol to prejav toho, že nesúhlasím s metódami, ale len s cieľmi. A s cieľmi som súhlasil. A to veľmi dlho. Ale v roku 52 to už viedlo k takej roztržke, že som fakticky emigroval. Odstáhoval som sa do Vysokých Tatier, kde som býval až do roku 1956, a tam som iba prekladal. Takže moje prvé padanie šupín z očí prebehlo niekedy v 51.-52., keď sa začali obrovské politické procesy, keď sa ukázala násilnícka tvár združstevňovania a znárodňovania do takých absurdných krajností, ako to v ČSR bolo. Takže som proste z toho vystúpil, v rokoch 52-56 som bol vo filmovej kritike neprítomný a ani som ju nesledoval, pretože som žil na úplnej samote, kde nebol žiadny kontakt. Vtedy som ani rozhlas nemal, my sme boli fakticky veľmi odrezaní, a tak sa človek sústredil na prekladanie. A práve prišiel v 56. roku Chruščovov prejav, nuž a zas tak úplne odtrhnutý od doby som nemohol byť, to je pochopiteľné. Zavetрил som, že by som mohol zase písať. No a aj sa vydavateľstvo Obzor nejakým spôsobom zase rozpamätalo na mňa. Pretože ma ako autora poznali a zakladali nový časopis Film a divadlo, moja chuť znova sa zapojiť do písania a kritiky sa spojila so založením tohto časopisu a s tým takzvaným erenburgovským odmäkom. A hľadal som cestu naspäť do Bratislavy. Z Bratislavy sa odstáhovať aj vtedy, aj teraz je pomerne ľahké. Do Bratislavy sa vrátiť nebolo ľahké ani vtedy, nie je to ľahké ani dnes – ak človek nemá veľa peňazí. Takže trvalo to okľukou tri roky, kým som sa dostal do Bratislavy. Býval som v okolí, v Modre Harmónii. No ale to bolo už zase obdobie, keď trval odmäk. To som sa vtedy už veľmi zapojil do činnosti Štúdia krátkych filmov. A prišiel som ako redaktor do Filmu a divadla, ale nejakým spôsobom mňa v našej tvorbe oveľa viac zaujímalo to, čo hovorí slovenský dokumentárny film, než to, čo hovorí hraný. Hoci som sa nikdy nevyhýbal reflexii hraného filmu, však koľkože sme ich vtedy na Slovensku vyrábali.

To jedno sa s druhým nebilo. Dokumentárny film má oproti hranému oveľa rýchlejší reprodukčný či produkčný proces. Tam sa zmena atmosféry mohla objaviť oveľa rýchlejšie, než sa mohla objaviť pri tej obrovsky zložitej ideologickej dramaturgii, ktorá určovala osudy scenárov hraných filmov. Samozrejme, že taká dramaturgia bola aj v krátkom filme. Ale on má oveľa rýchlejší cyklus, tam sa všetko, čo sa dalo o dobe povedať, povedalo. Bolo to vidieť ako pod zväčšovacím sklom. Takže, tam som sa hneď spriatelil s ľuďmi ako Rudolf Urc a Milan Černák a Pavol Skřípský a Vojtech Andreánsky predovšetkým. Začalo vznikať štúdio populárno-vedných filmov. To ma nesmierne zaujímalo zas ako človeka, ktorý má rád vedu a rád vidí, ako sa popularizuje, a hádam aj vie posúdiť efektívnosť tých ciest. V tom čase bol totiž šéfdramaturgom populárno-vedného filmu Radúz Činčera. To bol pán Nieкто. Kto to až je, sa ukázalo až neskôršie, ale jeho osobný formát tam bol neprehliadnuteľný. Takže slovenské populárno-vedné filmy sa rodili, aby som tak povedal, zarovno so špičkami českých. To sa o hranej tvorbe vtedy vôbec nedalo povedať. V českom populárno-vednom filme pôsobili také veličiny ako Kurt Goldberger a Miro Bernát. Proste to bola už obrovská a vypracovaná škola. A tuto naše štúdio začalo držať s tým krok. A mňa toto všetko nesmierne zaujímalo, tak, ako ma zaujímala aj publicistika. A tak som sa začal prebýjať k teórii dokumentárneho filmu, aj keď musím povedať, len v tej zúženej forme, ktorú poskytoval socialistický tábor. Nesmieme však zabudnúť, že socialistický tábor poskytoval vo svojej teórii Sergeja Ejzenštejna a Dzigu Vertova. Tak tí všetci reflektovali svoju tvorbu. To bola špička. Aj Pudovkin bol veľký teoretik. To bola sovietska škola filmovej reflexie, či hranej alebo nehranej, a patrila podľa mňa na svetovú špičku. Tá predvojnová, a to bolo predsa stále dostupné. No a ja som, takrečeno vlastne aplikoval toto.

A musím povedať, že mali by sme vedieť, že sovietska kultúra nebolo vždy rovnako reglementovaná. Veď 20. roky poskytovali v kultúre nemierny široký vejár možností a boli tu rôzne prúdy. Neobstihávali sa krídla tak ako už v 30. rokoch. Myslím si, že som mal dosť dobrú, Česi to volajú „průpravu“ v oblasti teórie, hoci aj nebola vlastne žiadna zo západnej strany. Kde by som sa k tomu bol dostal, to bolo veľmi ťažko. No ale rozvoj slovenského dokumentu od roku 56 do roku 59 sa už dial za mojej účasti – dokonca som bolo členom dramaturgickej rady a tímu. Bol som taký neoficiálny prívesok Štúdia, aj keď ma za to nikto neplatil a nikde to nebolo, povedzme, inštitucionalizované – okrem toho, že som bol členom rady. Tam som sa proste učil rovno s týmito našimi adeptmi, ktorí sa učili pomerne rýchlo, pretože boli nadšenci. V tom Štúdiu krátkeho filmu bolo nesmierne veľa nadšencov, keď si vezmete tých starých ako je Karol Skřípský či Vojtech Andreánsky a tých mladších ako bol... Nie Kubenko... to bol tak prípad skôr sám o sebe, musel by som o ňom extra hovoriť. On sa snažil spájať, aby som tak povedal, estetiku hraného filmu s dokumentom. Ono sa to dá, keď se to umí. Ale jemu to zas až tak dobre nešlo, až oveľa neskôršie dokázal urobiť to, čo chcel. Takže jemu sa lepšie darili populárno-vedné filmy alebo cestopisné, lebo on si nachádzal cestu do zahraničia, do Ázie. Viete, vy ste dnes tu a zajtra môžete byť v New Yorku a pozajtra ešte niekde ide. Vtedy to bola výsada, aby niekto mohol vycestovať, pretože socialistický tábor sa cítil nesmierne ohrozený tým svetom vonkajším. Takže to bola taká pevnosť, pevnosť, ktorá sa bála kontaktu s vonkajškom. No tak Kubenko bol jedným z tých, ktorý dosť cestovali. Ale pre mňa bolo najsilnejšie, čo tu robili Peter Mihálik, Rudo Urc, v oblasti reportáže Milan Černák a Laco Kudelka. A ja som bol vždy pritom, ako sa ich projekty rodia.

V rokoch 1958-1969 ste boli redaktorom dvojtýždenníka Film a divadlo...

Zajedno so snahami budovať socializmus sme sa cítili v období 49-51, keď sme dobrovoľne robili to, čo sa od nás žiadalo, lebo sme boli presvedčení, že je to správne. Ale neskôr sme sa viac snažili driblovať s mocou a ist' vždy po hranicu, po ktorú sa dá v tom, v čom s mocou nesúhlasíme. Pričom sme nespochybňovali ciele. Sponchybňovať socializmus sa začalo až

oveľa oveľa neskoršie, možno až za normalizácie. Ale to som už pritom nebol. My sme nespochybňovali ciele, my sme spochybňovali to, ako sa v praxi robí politika, a boli sme v tom dosť jednotní. Česká kritická obec nebola taká jednotná, napríklad česká obec mala svojho tvrdého dogmatika – Alexander Kliment sa volal, z Rudého práva. To bola fakt hlásna trúba moci. A boli tam, samozrejme, ľudia, ktorých sme na Slovensku obdivovali, lebo sme na Slovensku ľudí takého formátu v kritickej oblasti ako bol A. J. Liehm nemali. Ale nemali sme zas ani toho Klimenta. Myslím, že táto naša kritická obec sa vyznačuje tým, že v podstate ťahala za jeden koniec povrazu, ibaže nie všade rovnako intenzívne. Bol tu Kultúrny život, ktorý, aby som tak povedal, vyskakoval, ako sa dalo, až sa stal terčom mocenských zásahov. My sme tam mnohí veľmi radi písali, tam pracovala Katka Hrabovská, a najmä Agneša Kalinová. To boli veľmi citlivé osobnosti so zmyslom pre umenie a s takým analytickým citom, ktorý má asi niečo spoločné so ženským pohľadom na svet, lebo mužský pohľad nevie do toho natoľko zapojiť emocionalitu. A myslím, že tým sú kritičky v princípe zaujímavejšie než kritici, hoci kritici majú zase niekedy väčší formát, ale taký intelektuálny. Lenže umenie nie je len vec intelektu, a preto som nesmierne rád, že som mal práve naše kritičky Agnešu a Katku a do Filmu a divadla som ako spolupracovníčky z Čiech zapojil Katku Pošovú, Galinu Kopaněvovú – skoro ženský tím. Všetky to boli skutočne skvelé kritické profesionálky, ktorým stačilo zatelefonovať: Napíš o tom a toľko. A ono to tu bolo vo všetkých parametroch, ako som požadoval, nebola s tým robotou. Zo slovenských, hovorím, som rád volal Katku a Agnešu, ale naším výborným spoluautorom bol aj Vojtech Andreánsky, výborný fejtonista. Samozrejme, bol tu Richard Blech, starý harcovník filmový, ktorý sa predsa len v tej Smene snažil, tak ako Kultúrny život, v rámci danej normy ísť po tú hranicu mantinelov.

Ešte niečo by som rád porozprával o Filme a divadle, lebo to bol taký zvláštny hybrid. V skutočnosti suploval pod jednou strechou to, čo v Čechách na jednej strane predstavoval týždenník Kino – teda časopis pre masového čitateľa – a na druhej mesačník Film a doba, ktorý bol vlastne filmologický časopis a dodnes je. A my sme to mali pod jednou strechou, lebo nič iné nebolo. Takže sme, aby som to takto povedal – lavírovali, pretože sme museli uspokojovať veľmi rozličné čitateľské nároky. Na titulke musela byť vždy nejaká krásna pani, neveľmi oblečená. Nie až tak ako dnes, ale proste musela tam vždycky byť nejaká tá erotika. Veľmi záležalo na tom, ako vyzerá titulná stránka. Keby sa dalo niečo, čo neľahá, predajnosť by nám hlboko poklesla.

Čiže kládol sa dôraz aj na masového diváka...

Hej. My sme ten ohľad na masové médiá museli mať a mali sme tam v podstate aj tú zložku bulvárnu, ale súčasne sme kládli dôraz na vážnu kritickú reflexiu. Keď vezmem tieto svoje *Straty a nálezy*, to predsa nie je niečo, čo vznikalo neskoršie, to je bilancia toho, čo vznikalo dávno, so všetkými mojimi chybami a omylmi a, povedzme, aj nálezmi. Tak to vznikalo hlavne v prostredí Filmu a divadla. Zažil som tam dvoch šéfredaktorov, podotýkam, ja som nikdy nič iné než redaktor nebol, pretože na to, aby bol človek šéfredaktorom, musel byť najprv straník. To by inak nešlo, to by nemohol robiť nestránik. A ja by som to ani nebol chcel robiť. No ale my sme tam mali v zásade dobrú atmosféru. Nevieť presne teraz z hlavy, hoci v pamätiach to mám presne napísané, rozpísané, kedy bol kto šéfredaktorom. Každopádne jedným zo šéfredaktorov bol aj Rudo Fábry, myslím, že vtedy, keď som nastupoval. A potom prišiel Ivan Jerábek, ktorý bola taký kmeňový redaktor tohto časopisu až do, nie jeho zániku, však on nezanikol, ale až do normalizácie. Normalizácia nás istým spôsobom rozprášila. Ja som odišiel, Ivan Jerábek si zase našiel lepší job – išiel do zahraničia, aby tu nemal problémy. Ale on ako šéfredaktor dbal, aby bol zadobre s vrchnosťou a zároveň aby sme nezaostávali ani v tých progresívnych ideách, ktoré to obdobie 56-59, a najmä

potom, od roku 61, dominovali v kultúre. Takže Film a divadlo nevyskakovalo a neupozorňovalo na seba, ani pod vedením Ivana Bonka alias Jerábka, ani pod vedením Ľuba Smrčka, ale mali sme tu dosť veľký priestor a aj pomerne širokú a zaujímavú redakčnú radu. V tej redakčnej rade zasadali v rôznych obdobiach aj Ivan Bukovčan, pokiaľ sa pamätám, Peter Karvaš, Albert Marečin a Ernest Štric, ktorý, keď prišla normalizácia, nasadol pevne na tú loď a stal sa tuhým normalizátorom. Ale to som už nezažil, to sa dialo potom, ako som odišiel, mňa zasiahli len dozvuky toho. Musel som totiž práve pre jeho sekerárstvo viesť proces s Filmom a divadlom. A vyhral som ho! No ale ten proces spôsobila fakticky tvrdohlavosť Ernesta Štrica. Keď príde na lámanie chleba, niektorí ľudia prestanú sa zaujímať o svoje presvedčenie a začnú sa zaujímať o svoje pozície a šance uplatniť sa. On k nim patril. Ale inak tam bolo dobré ovzdušie. Bola tam aj výborná partia redaktorov-divadelníkov. Veď divadlo nie je také masové ako film. Tam sa tá serióznosť kritickej reflexie dala ľahšie obhajovať. Toho masového diváka viac obsluhovala filmová zložka. Ale tam robil Stano Vrbka – to je ozaj významný kritik, robil tam Aleš Fuchs, ktorý prišiel na Slovensko zrejme odkiaľsi z Čiech a neskoršie do Čiech, ale neviem kedy, sa zase odsťahoval a viedol veľmi zaujímavé nakladateľstvo, Faun sa volalo. Takže tam boli veľmi dobré kolegiálne pomery a dobré ovzdušie v tejto redakcii.

Čiže podarilo sa v jednom časopise spojiť aj divadelnú, aj literárnu, aj filmovú kritiku. Alebo kritikov.

Literárnu ani nie. Literárnu sme nepestovali, tá sa pestovala v Kultúrnom živote, boli tu Slovenské pohľady a neviem odkedy je Romboid, ale ten je tu tiež dlho. Takže literatúra mala svoje platformy, vlastne nakoniec mala najviac platforiem. A v tej budove, pretože to bolo vydavateľstvo Obzor, čo nás zastrešilo, bolo mnoho redakcií. Medzi inými som sa tam spriatelil s Ivanom Mačákom, ktorý bol redaktorom takého amatérskeho výtvarného časopisu, neviem už akého. Teda viem to, len si na to neviem spomenúť. To bol človek nesmierne hlbavý, nesmierne reflexívny, človek s nesmierne vyvinutým citom pre umenie, ale práve aj to fotografické. On sa neskoršie dal na hudbu, nakoniec sám založil v rámci Slovenského národného múzea Hudobné múzeum, sám ho viedol. Potom sa k nemu ešte pridala nejaká pani, nespomínam si aká. A scestoval všetky kontinenty, zbieral nástroje a je na ňom zaujímavé to, že je vlastne publicisticky málo známy a pritom je to jediný nositeľ ceny Karla Sachsa, za etnografiu hudobných nástrojov – na Slovensku túto cenu nikto iný nedostal. Pravda, ja som sa s ním zoznámil, keď ešte bol len redaktorom, a nie vedúcim Hudobného múzea. To múzeum bolo etnografické, zamerané na všelijaké bizarné nástroje, indiánske a zo všetkých krajín. Takže to bolo také krásne obdobie, kde som sa v postate cítil na koni.

Aké to bolo v redakcii po roku 1969?

Ja som sám odišiel z toho časopisu, nie že by ma niekto chcel vyhodiť. Riaditeľ Orlovský trval na tom, že keď ich chcem v takej ťažkej dobe opustiť, že si mám niekoho nájsť za seba. Ponúkol som mu jedného z frekventantov svojho scenáristického kurzu. Lebo ku koncu 60. rokov som robil všeličo, nielen prispieval do svojho časopisu, do svojich časopisov, ale aj som viedol na VŠMU scenáristicko-dramaturgický kurz, v ktorom ku mne chodili veľmi zaujímaví ľudia. Dnes známi v kultúre a zväčša sa uplatnili. Len z hlavy spomeniem: Slávo Rosenberg, ktorý ma nahradil, Boris Filan, Dušan Mítana, Jozef Paštéka, Vlado Kolesár z televízie. Oni sa všetci veľmi dobre uplatnili. Zlatica Vejchodská z animovaného filmu. Scenáristicko-dramaturgický kurz nie je zameraný na žánre, tam môže chodiť každý, kto chce robiť film. Vždy tvorivý pracovník z oblasti filmu tam mohol mať miesto, a to boli tiež krásne dva roky, čo som strávil s týmito mladými.

Z vašich textov je cítiť určitú ľahkosť, nadhľad, ale zároveň i silnú vnútornú zaangažovanosť. Pozeráte sa podobne aj na svet okolo seba?

Áno, rozhodne. Nie je to tak dávno, čo Pavel Smejkal robil so mnou rozhovor pre Kinečko a veľmi si vážim, že nazval ten rozhovor *Občan Branko*. Pre mňa je toto podstatné. Umelec môže tvoriť v slonovinovej veži. Nevravím, že mňa priamo zaujíma táto ezoterická a do seba uzavretá tvorba, ale tá tvorba má svoju hodnotu, má svoje opodstatnenie, ale to vyjadrenie je sebavyjadrenie. Kritik nemôže žiť v slonovinovej veži. Kritik, ak chce byť kritikom, musí konfrontovať obraz života, ako ho umenie podáva, so životom, ako ho hodnotí a vníma on. Nie tak, žeby svoje postoje premietal – dúfam, že som to nerobil – do diela iných, že by sa sám chcel realizovať cez kritický pohľad na dielo iných. Ale bez tejto zložky vzťahu a skutočnosti a jej zobrazenia sa kritika podľa mňa robiť nedá. Neviem totiž, z čoho by potom čerpala.

Je potom nejaký rozdiel medzi subjektívnou a objektívnou kritikou? Pretože vklad autora je dôležitý pri každom písaní, každom tvorení textu.

Viete, myslím, že objektívna kritika je taký mačkopes, to proste neexistuje. Pretože keby existovala objektívna kritika, tak sa nemôže stať, že tie isté diela budú v jednej epoche vynášané do neba, potom ich pochovávajú, potom ich zas niekto vyhrabe. Alebo doba niektoré dielo vôbec neprijme a prijmu ho až ďalšie generácie. Kritika môže byť v princípe len subjektívna. To neznamená, že podlieha dobovým trendom, môže ten kritik byť dosť silný na to, aby sa postavil proti trendu, ale to bude aj tak subjektívne, pretože kritika, to je zážitok. Ak to nie je zážitok, tak to nemá žiadnu cenu – až filtrácia cez kritikovu osobnosť môže kritike či recenzii dať čosi, čo si hodno všimnúť. Môže dať tvorcovi čosi, s čím bude súhlasiť, či nebude. Môže dať aj divákovi čosi, s čím súhlasia alebo nesúhlasia.

Ale pokus o čosi také, čo robí veda, to patrí do filmológie. To nie je kritika. Filmológia ma naozaj právo objektívnymi kritériami analyzovať dielo alebo tendencie, ale kritik to nemá. Preto som sa nikdy filmovým historikom ani teoretikom necítil byť, jednak na to nemám vzdelanie, jednak na to nemám výbavu a ani založenie. Iba som sa zaujímal o to, čo kinematografia prináša a pokúšal som sa to reflektovať a interpretovať. A myslím, že aj to má svoju cenu, ale s jednou veľkou výhradou, že to má cenu v úzkej oblasti, a tou je film ako umenie. Pretože väčšinu kinematografie netvorí film ako umenie a väčšinové obecnstvo nevníma film ako umenie. Umenie mu neprekáža a ani ho nevyžaduje. Masové vnímanie je neumelecké a je odtrhnuté od hodnotových kritérií umeleckých. No a ja som bol vždycky ten, kto reflektoval iba tú zložku, ktorá sa dá nazvať umením, ktoré má svoje poznávacie znaky, teda: je subjektívna, je do nej vložená nie schéma, ale autorský pohľad na život či na svet, na kultúru, na chápanie vývinu ľudstva. Takže v tomto zmysle by som dnes už mal veľmi malé pole. Pretože mám dojem, že to, čo sme brali ako filmovú reflexiu, že to sa veľmi rozdelilo na dve veľmi závažné polia. Jedno obsluhuje masového diváka, a tam kritéria umenia nemajú ani opodstatnenie, nie sú tam potrebné. A to druhé je filmológia, podľa mňa je na Slovensku veľmi vysoko rozvinutá, má veľké výsledky, ale to je veda. Myslím, že najslabšie je to, čo by spájalo tieto dve vetvy. Kritika má tak trošku menej priestoru, podľa mňa teda, než mala za socializmu. Pretože aj socialistická distribúcia, aj produkcia si síce uvedomovali faktor diváckosti, pretože boli pod ním stále a bezprostredne. Ale prinajmenšom sa tvárila, patrilo to k imidžu, že ide o film ako umenie. Takže aj filmová kritika bola pomerne široká, na rozdiel od toho, že filmológia sa len rodila, myslím, že prvým filmológom bol Peter Mihálik. No ale to nebolo charakteristické, charakteristická bola filmová kritika, ktorá sa obracala fakticky k menšinovému čitateľovi, ale tvárila sa, že sa prihovára celému obyvateľstvu. Ale to je len súčasť tej socialistickej poľomkniady, lebo za socializmu sme žili skutočne v takej

Poťomkinovej dedine, kde Sovietsky zväz mal tú najskvelejšiu ústavu na svete, ktorú obdivovali aj jasní kritickí duchovia. Pritom sa v jej tieni diali nepredstaviteľné ukrutnosti a masové vraždenie. No a to je podľa mňa parameter, ktorý sa vzťahuje fakticky na všetky oblasti. Filmy ukazovali, aký je život, povedzme, zvládnuteľný, ako sa krásne žije v socializme. Proste absolútna poťomkiniáda, a kritika bola jej súčasťou. Ale nie v tom zmysle, že by luhala, ale v tom zmysle, že napríklad obracala sa na čitateľa, ako na recipienta umenia, hoci recipientom umenia je vždycky len malá menšina. Táto poťomkiniáda dnes už v podstate neexistuje, dnes sú už iné poťomkiniády.

Teraz je svet masmédií, digitálnych technológií... Máme možnosť dostať sa k informáciám...

Aj to. Iste. Ved' mám dojem, že to bol jeden z hlavných faktorov rozpadu socialistického bloku. Pretože kým sa dalo tú železnú oponu ustrážiť, tak bola možnosť žiť v tomto skleníku. Ale keď sa železná opona stala fikciou a zo všetkých strán bolo možné vidieť, že je fikciou, aj jej vnútorná vierohodnosť sa rozpadla. Myslím, že tak ako systém nedokázal držať ekonomický krok s vývojom kapitalistickej produkcie, tak si nedokázal obhájiť ani ten ideologický svet, lebo, ako ste povedali, zo všetkých strán bolo možné získať informácie a nebolo možné všetky informácie odblokovať rušičkami a podobne.

Ale zas na druhej strane môže byť aj priveľa informácií v niečom na škodu veci.

Samozrejme, problémom sa stalo selektovať informácie. Pretože keď máte milión informácií, neviete ich selektovať, to sa ani nedá, tak to je, ako keby ste nemali žiadne. No, ono sa to selektovať trochu dá, ale myslím, že ideme niekam preč od filmovej kritiky, to sme sa dostali už do čisto mediálneho sveta.

Aká je úloha filmového kritika a filmu vo vzťahu k spoločnosti?

Myslím, že filmová kritika predovšetkým musí vedieť, že hovorí k menšine. Že väčšinu nezaujíma film ako umenie, divadlo ako umenie, literatúra ako umenie. Ale to vôbec neznamená, žeby to, čo masového diváka a čitateľa nezaujíma, nemohlo byť umením. Ja si práve myslím, že techniky tohto spojenia umenia, ktoré osloví aj masového diváka, najdokonalejšie vypracoval Hollywood. Keď poviete Hollywood, myslí sa komercia, pásová produkcia, ako keby nebolo súčasne aj pravdou, že z Hollywoodu prišlo veľa absolútnych špičiek svetovej kinematografie. A tie špičky majú tú zvláštnosť, že oslovujú jednou vrstvou tú menšinu, ktorá si cení umenie, a tej väčšine poskytuje rovnako kvalitnú zábavu – a nemusí ani preniknúť do vedomia, ale poskytuje ju. Myslím, že toto vedeli najlepšie v Hollywoode, ale vedeli to nakoniec aj majstri vynikajúceho francúzskeho psychologického filmu. Ved' Európa prinášala závažné francúzske filmy ako *Deti raja* či *To je úsvit*, Bunuelova tvorba. To oslovovalo. Dnes sa zdá, že sa to dosť rozštiepilo, lebo nezávislý film už nepotrebuje také veľké peniaze, a kto sa chce/potrebuje seberealizovať v umení, dá dokopy pár desaťtisíc, či stotisíc dolárov (Eur) a možno spraví dieru do sveta. To sú iné pomery. Ale teda, nechcel som sa dostať ani štylizovať do pozície elitárskeho diváka, ktorý pokladá divácku väčšinu za hlúpu masu.

Je potom rozdiel medzi Brankom kritikom a Brankom divákom?

Určite nie. Som stále kritik, ale táto kritická činnosť je predsa čisto subjektívna. Ona oslovuje, ona vychádza z napätia medzi reflexiou skutočností a z toho, čo o skutočnosti viem. Preto si

tiež myslím, že čím viac človek o skutočnosti vie, tým má lepší predpoklad správne oceniť umelecké dielo alebo nejaký trend. Pretože sa odosobní od prvoplánovej atraktivity a snaží sa preniknúť k jadrú diela. Ale k jadrú môžete prenikať len tam, kde nejaké jadro je. A to práve je to umelecké dielo. Či už je určené masovému divákovi, alebo nie je, ale to jadro tam musí byť.

Nie je potom úlohou filmového kritika hľadať vo filme niečo nadčasové, niečo, čo by malo význam pre ďalšie generácie?

Vy ste to sformulovali za mňa. Hneď ste si dali aj odpoveď. Tá odpoveď nemôže byť totiž inakšia. Myslím, že práve pre to, že sme sa tu sústredili neustále na reflexiu umeleckú a umeleckého diela, ale v podstate dôležitejšia je reflexia tendencií a smerov. Teda kontextov, v ktorých sa tieto diela začleňujú do vývojového prúdu. Aj tu by som povedal, že sa musíme pozrieť na to, kam smeruje ľudstvo, nielen kinematografia. Čiže do akej miery trendy v umení zrkadlia to, kam smeruje ľudstvo. Hoci možno smeruje inam, než kam si myslím, to nemusí človek mať pravdu. Ale to je, aby som tak povedal, jedna z potencialít, aby som pri posudzovaní trendov vychádzal aj z toho, čo si myslím o tom, kam ľudstvo smeruje. Pretože možno tam až tak nesmeruje, ale tej reflexii možno až toto dodáva určitú nie platnosť, pretože platnosť overí až čas, ale, povedzme, vierohodnosť.

Čo je potom základnou úlohou filmového kritika? Dá sa to vôbec popísať?

Popísať sa to dá, otázka je, či to budem vedieť. Ale asi som to práve sformuloval: odhadovať, čo je v umení perspektívne, teda akým spôsobom sa vývin uberá, či ho pokladám za perspektívny alebo naopak, že nás ťahá späť, že skúša vrátiť svoj pohľad tam, kde už bol včera. Alebo možno to ani nebol pohľad, ale, povedzme, ten paraván, ktorý umelec vytvoril medzi skutočnosťou a obrazom, ktorému možno verí, možno aj neverí. Ale to sa o umelcovi povedať nedá, to sa už dá povedať len o filmárovi ako profíkovi. No ale aj ten, kto má vnútorný náboj, aby ho čosi nútilo objavovať hlbšie vrstvy pravdy o skutočnosti, bude konfrontovaný svojím pohľadom, do akej miery sa mu práve toto darí. Len by som jedno povedal, že ak kritik nie je dosť pokorný a dosť vedomý si svojich vlastných obmedzení, respektíve obmedzení vlastných súdov – zraniteľnosti svojich súdov, ich spochybniteľnosti – tak sa dostane do úlohy suveréna, ktorý vynáša súdy. Ono sa síce veľmi často hovorí o kritických súdoch, to je bežné spojenie, ale myslím, že je to spojenie veľmi ohavné, ničím neobhájitelné, pretože sa tu niekto povyšuje do úlohy, ktorú nemôže zvládnuť. Iba ak by bol pánom bohom. Preto dúfam, že som nikdy nevyňášal kritické súdy, hoci to nemusí byť pravda a je celkom možné, že keď sa pozriem do toho, čo som písal ako odvážny a trúfalý mladík, tak tam možno tých súdov bolo dosť. Ale myslím, že práve to je slabina každej kritiky – ak si osobuje takéto práva. Alebo ak si vôbec myslí, že je schopná takto súdiť.

V 90. rokoch vám vyšla zbierka všetkých vašich prác *Straty a nálezy*. Vnímate to zároveň ako istú formu sebareflexie? Pretože ste sa znovu dostali k svojim textom, ktoré ste napísali 40.-60. rokoch....

No áno, samozrejme. V tej formulácii, ktorú poviem, nutne je prvok autocenzúry. Keď poviem, že som nikdy nenapísal niečo, čo som si nemyslel, to aj inkluzívne tým hovorím, že som si všeličo myslel a nenapísal. A to je klasický prejav autocenzúry. Toto je, samozrejme, oblasť toho, čo som si myslel, lebo vravím, že nikdy som nič nenapísal, čo som si nemyslel. A to je obraz dosť tristný, pretože tu sa ukazuje, koľko ilúzií som si niesol vo svojom batohu o živote, o socializme, o spoločenskom usporiadaní. A tieto ilúzie som prenášal do svojich

analýz, do svojich pohľadov na umelecké zobrazenie. Viete, dnes si myslím, že postupne som sa zbavil všetkých ilúzií, ale viete, práve to môže byť ešte väčšia ilúzia. Pretože človek nikdy nemôže prekročiť hranicu ilúzie, kým ju neprekoná. Kým ste vnútri nejakého vesmíru alebo nejakej konštrukcie sveta, nemôžete vedieť, čo je za nimi. Ale prinajmenšom vidím, akým ilúziám som podliehal vtedy. A podliehal som im ešte v roku 68, keď som písal nesmierne kriticky, nie o socializme, pretože ja som socializmus neodmietal, ale o tom, čo sa nám tu vybudovalo a označilo nálepkou reálny socializmus. To boli moje kritériá, a tie vyplývajú z nesmierného nákladu ilúzií. Pretože zase sa ukazuje, že je všetko inak, inak je to aj s možnosťami socializmu, či už reálneho alebo aj nejakého iného, aj s možnosťami kapitalizmu, ktorý, ako som presvedčený, nedáva umeniu taký priestor, ako sa chváli, že mu dáva. Pretože sa chváli, že umelec má dnes úplnú slobodu. Pritom každý umelec na vlastnej koži pocíti, aká je tá sloboda obmedzená. To, že sa socializmus chválil, nebolo obmedzené ním. Teraz tu máme turbokapitalizmus, a ten sa tak isto chváli čímisi, čím nie je, a vytvára Poľomkinove dediny, ktoré majú zabrániť reálnemu pohľadu na jeho podstatu.

Čo vaše súčasné kritické texty? Už nemáte žiadne zábrany, nik vás nekontroluje... Ako sa teraz staviate k svojej filmovej kritike? K tomu, čo píšete do film.sk alebo do časopisu Kinečko.

Necítim žiadne zábrany, ale snáď len to, že to, čo som kedysi písal do masových časopisov, dnes v masovom časopise nikto neprijme, to je aj správne, lebo to, čo ja píšem, nie je pre masový časopis. Cítim sa ako autor slobodný. Hovorím o tvorbe. Myslím, že tvorca, ak nechce byť iba remeselníkom a realizovať sa v tom, že vyrába, potom nemá žiadne ani zábrany, ani starosti. Ani to nie je otázka slobody, lebo on sa slobody vopred vzdal. Lebo nerobí to, čo chce. Ale ja si myslím: Keď nemám ako autor žiadne obmedzenia svojej slobody ja, tak tvorba má obrovské obmedzenia svojej slobody. Aby som tak povedal, väčšie než za socializmu, keď bol taký liberálny v 60. rokoch. Pretože tam nebola kontrola korunou. A ja si stále myslím, že dnešní majstri... No, majstri, keď sú už dnešnými majstrami a majú veľké renomé, tie starosti možno nemajú a majú tú svoju slobodu a dokážu si ju pretlačiť. Ale nevychádzajme z tých špičiek, vychádzajme z priemeru, z ľudí, ktorí majú vysoké umelecké ambície a radi by ich realizovali, ale väčšinu svojich síl musia vynaložiť na to, aby zohnali prostriedky na to, aby mohli urobiť to, čo chcú. Na zháňanie prostriedkov vyčerpajú tri štvrtiny svojich tvorivých síl, takže potom im už ostáva len málo. A navyše prostriedky získajú koľko razy podľa mňa nedôstojne, pretože získať 50 tisíc alebo sto tisíc za to, že sa vo filme objaví takéto auto alebo takéto pivo... Nuž, ja to pokladám za nesmierne nedôstojné, ale bez toho sa zrejme dnes nedá. Takže, podľa mňa, majstri našich 60. rokov mali viacej slobody – aj keď nesmeli siahnuť na určité tabu –, než majú dnešní majstri. Pretože oni môžu siahnuť na všetky tabu, len najprv musia zohnať peniaze. Ja by som to uzavrel citátom, myslím, že dosť presne ho poviem, a je to obsiahnuté v *Stratách a nálezoch*. Ide o rozhovor, ktorý som viedol s Janom Němcem, ktorého som sa pýtal, ako sa na jeho tvorbe prejavuje to, že vytvára festivalové perly, ktoré sú kasovými prepadákmi. A či mu to prekáža. „Je to obrovská prekážka pri zháňaní prostriedkov na ďalší film a je to tak v poriadku, pretože kinematografia ako celok musí pracovať s vyváženou bilanciou. A ja teda do tej bilancie veľa neprinášam. Ale vážim si, že vôbec môže prísť do úvahy, aby som ďalej nakrúcal takéto svoje srdcové filmy. Lebo keby som nakrútil *Diamanty noci* a *Mučenikov lásky* niekde v kapitalizme, tak si už nikdy neškrtnem.“

To je podľa mňa podstatný rozdiel medzi slobodou s.r.o., ktorú poskytovali obdobia odmäku a obdobia zázraku v socializme. Veď to nesmieme brať iba na seba. Tieto obdobia zažila každá krajina socialistického tábora. Také obdobia zázrakov boli v Maďarsku, boli v Poľsku, boli aj v Bulharsku. Aj v Sovietskom zväze boli obdobia, keď vznikali masovo filmy

obrovského umeleckého potenciálu. A nikto sa nestaral o to, že budú, povedzme, prepadákmi, hoci je zaujímavé, že tak, ako sovietska literatúra mala obrovský čitateľský kredit, tak aj sovietska kinematografia sa nemusela starať o prepadáky, pretože ona prakticky prepadáky nevyrábala. Nevie, či to dnes niekto vie, ale filmy ako *Žeriavy tiahnu* či *9 dní jedného roka*, teda vysoko náročné artové filmy, to boli v tom obrovskom sovietskom distribučnom kolose aj kasové úspechy.

Čiže tie obmedzenia tu budú vždy a ide o to, ako sa s nimi vysporiada sám autor.

Áno, iste, lenže vravím: Tie obmedzenia môžu byť také, že vám zlámu krk. Áno. Pozrite sa, všetci veľkí majstri, ktorých obdivujeme, mali problémy pri nakrúcaní svojich filmov, či to bol Erich von Stroheim, či to bol – málo sa to vie – aj Federico Fellini, ktorý by bol nakrútil oveľa viac nádherných felliniovských filmov, keby bol našiel producentov. A to sa v reálnom socializme nedialo, tam sa výber zase dial podľa iných kritérií a tie neboli nepriateľské voči tej tzv. menšinovej artovej vetve kinematografie, ako sú tie kapitalistické.