

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



RICHARD BLECH

(16. 12. 1930, Kokava nad Rimavicou – 3. 11. 2017, Bratislava) Slovenský filmový kritik a historik, encyklopedista, vysokoškolský pedagóg. Patrí k prvým absolventom žurnalistiky na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1956), štúdium dejín a filmovej teórie absolvoval na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity v Brne (PhD., 1974). Do roku 1972 pôsobil ako redaktor denníka *Smena*, redaktor denníka *Národná obroda* (1972-1990), zakladajúci šéfredaktor časopisu *Filmová revue* (1993-1998), publikoval v periodikách *Film a divadlo*, *Film a doba*, *Pravda*, *Práca*, *Rudé právo*. Významne prispel k filmovej publicistike a popularizácii filmového umenia, zameriaval sa na zahraničné kinematografie, prinášal najmä informácie zo zahraničných festivalov – reportáže, recenzie, rozhovory; pôsobil ako člen medzinárodných porôt, porôt filmových kritikov FIPRESCI na festivaloch (Karlove Vary, Benátky, Moskva, Bergamo). Interne pôsobil ako pedagóg na Katedre filmovej vedy Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave (1997-2007). Autorsky a editorsky sa podieľal na *Encyklopédii Slovenska I-VI* (1976-1982), *Encyklopédii dramatických umení Slovenska I-II* (1989), *Panoráme svetovej kinematografie* (1964), *Svete filmových režisérov* (1968), *Malej encyklopédia filmu* (1974), *Encyklopédii filmu* (1993), monografii *Martin Hollý. Život za kamerou* (2001); napísal knihy: *S maskou a bez masky* (1962), *Kameraman Stanislav Szomolányi* (2005).

Školský rok 2009/2010

ROZHOVOR VIEDLA: Žofia Bosáková

PREPÍŠAL: Peter Závadský

KAMERA, ZVUK: Laci Blažek

STRIH: Martina Sľúková

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

Rozhovor bol doplnený v roku 2017.

Ďakujeme rodine R. Blecha za autorizáciu rozhovoru (2020).

Vo filmovej literatúre sa vaše meno spája s termínmi kritik, publicista, historik, encyklopedista. Je vám niektorý z týchto pohľadov bližší ako ostatné?

V mojej generácii si každý, kto chcel publikovať v novinách, časopisoch alebo knižne, musel všetko vydolovať od nuly. Informácií po vojne bolo málo, boli nedostupné, hranice uzatvorené, nedalo sa cestovať, nadväzovať kontakty so svetom. Všetko k nám prichádzalo oneskorene. Nijaký internet a tak každý, kto chcel písať napríklad o filme, divadle alebo výtvarnom umení, musel si práčne nazhromaždiť informácie, pramene. To sa stalo aj mne a tak som sa postupne od novín dostal k historickým a encyklopedickým materiálom. Všetci, ktorí na Slovensku i v Čechách o filme písali, pociťovali potrebu definovať základné materiály pre svoju potrebu, z nej vzniklo niekoľko spoločných kníh slovenských a českých autorov, ktoré som zorganizoval a pripravil na vydanie pre vtedajšie vydavateľstvo Obzor. V tomto už zaniknutom vydavateľstve vznikla väčšina kníh, encyklopédií i súbor monografií svetových filmových režisérov, ktoré slúžili žurnalistom ako pramene. Na ostatných som pracoval potom po odchode z novín v Encyklopedickom ústave SAV plných dvadsať rokov. Ale aj tu som sa venoval filmovej problematike. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska* v dvoch rozsiahlych zväzkoch zahrnuje napríklad všetko základné o slovenskom divadle, filme, televízii a rozhlase. Vyšla však v prelomových deväťdesiatych rokoch a preto vo virvare politických udalostí jej význam bol opomenutý. Keď mám dnes toto všetko hodnotiť, práca na historických a encyklopedických dielach predčí podenkovosť vtedajšej žurnalistiky.

Začali ste písať o filme v tomto období alebo existovali prvé pokusy ešte pred tým, ako ste prišli na vysokú školu?

Písať? Veľmi nebolo kde a o čom? Vyrastal som na pomedzí Gemera a Malohontu v Kokave nad Rimavicou. Tu som sa stretol prvý raz s filmom. Najprv v podobe diapozitívov, ktoré počas tradičných jarmokov premietali misionári, ktorí prišli zo sveta. Po vybudovaní kina som videl niekoľko filmov, za Slovenského národného povstania letecky priviezli ruskí partizáni film *Ona bráni vlasť*, vtedy som prvý raz zažil, že sa v kine búrlivo tleskalo. K filmu som sa dostal cez literatúru, spústu literatúry, a cez fotografovanie. Postupne. Počas gymnaziálnych štúdií v Lučenci som už videl kopu zvukových filmov, ruských, amerických, francúzskych a českých. Písať som však nepísal, skôr som inklinoval k maľbe, ale písať som začal až vtedy, keď bolo kde a to sa stalo až počas vysokoškolských štúdií. Mal som tú česť študovať v zakladajúcom ročníku žurnalistiky na FFUK – bolo nás päť. Pamätám si, že keď som bol poslucháč, službukonajúci redaktor *Smeny* si objednal u mňa interview s poľskou filmovou delegáciou, ktorá prišla vtedy do Bratislavy. Rozhovor som urobil s mladým asistentom réžie Andrzejom Wajdom. Rozhovor však v redakcii zamietli, vraj koho zaujíma mladý asistentík. Po dlhých rokoch, keď som pôsobil na VŠMU a viedol besedu s už svetoznámych režisérom, pripomenul som mu ako dopadlo moje prvé interview so zahraničným umelcom a nakoniec to vraj bolo aj jeho prvé interview, v ktorom sa zdôveroval so svojimi názormi. Čiže publikovať som začal až počas vysokoškolských štúdií.

Ako ste vnímali 50. roky?

Hranice zavreté, v škole, v novinách, v kinách plno politiky. Po Stalinovej smrti si každý kládol otázku, ako bude ďalej. Na žurnalistike sme mali dobrých profesorov, ktorí nás voviedli do histórie, literatúry a profesie, tieto prednášky nám vyvažovali napríklad memorovanie politickej ekonómie alebo dril na povinnej vojenskej príprave. Prišiel som do redakcie *Smeny*, keď sa už prechýľovalo do miernejšej podoby, ako bolo obdobie päťdesiatych rokov. Ešte však v roku 1959, už ako redaktor *Smeny*, som zažil v Banskej Bystrici povestný aktív československého filmu, kde sa všetko hodnotilo iba z ideologických hľadísk a vtedajší minister kultúry Kahuda rozdupal na kopytách všetko a všetkých, ktorí v

českom a slovenskom filme niečo znamenali a v zapätí mu na aktíve v Bratislave sekundoval ústredný riaditeľ Pavol Dubovský. Všetko to načas pribrzdilo nielen vývoj filmu, ale možno aj ostatnej kultúry. Redakcia *Smeny* bola vo veľmi zaujímavom postavení. Dýchalo sa tam trochu voľnejšie ako v iných redakciách. Na oddelení kultúry sme sa postupne postretávali, prišiel Ladislav Lajcha, Vladimír Štefko, svoje posty tu vystriedali aj Jaroslava Blažková, Marián Jurík, Ján Beňo. Každý z nich sa potom uplatnil buď v teatrológii alebo literatúre. Už na prelome desaťročí, ešte v čase pohonu na mladých výtvarníkov, sme vo vstupných priestoroch *Smeny* na Dostojevského rade na prvom poschodí dávali priestor mladým výtvarníkom. Na chodbe sa tu so svojimi dielami predstavili všetci, ktorí potom v slovenskom výtvarnom živote niečo znamenali. Napríklad Galandovci. A vernisáž sa vždy začínala verejným otvorením a sprevádzali ju hodnotenia v novinách. Kultúrna rubrika *Smeny* mala dosť vyhranený charakter. Preto často prichádzali na oddelenie umelci všetkých odborov a všetkých vekových kategórií s otázkami, podnetmi a nápadmi. A keď sme postupne asi štvrtťorčne pozývali na besedy umelcov, stretávali sa tu mladí divadelníci – činoherci i spevoherní – filmári, výtvarníci, spisovatelia. Z týchto besied, ktoré boli možno jedinými názorovými konfrontáciami, boli uverejňované záznamy. Často aj v okyptenej forme, pretože materiály podliehali rozličným schvaľovačkám. Nakoľko hovoríme iba o filme, spomeniem iba dve akcie, ktoré už však vychádzali z prelomového desaťročia 60. rokov. Po politickom výprasku v Banskej Bystrici 1959 každý čakal, čo sa bude diať. Tieto otázky rezonovali aj medzi mladými filmármi, ktorí postupne prichádzali z lavíc pražskej FAMU. Chcem zdôrazniť, že byť filmárom vtedy a dnes, je diametrálny rozdiel. Filmár – scenárista, režisér, kameraman, osvetľovači a všetky pomocné profesie až po skriptku a kostýmerku – boli zamestnancami štátneho podniku, ktorý schvaľoval ich prijatie do zamestnania.

Zažili ste nejaké výnimočné stretnutia práve na týchto zahraničných festivaloch?

To je veľká kapitola, museli by sme niekoľko dní sedieť, aby som vám to všetko mohol vyrozprávať. Všetko som dokumentoval, fotil. Od detstva som inklinoval k fotografii. Dostal som ako malý chlapec fotoaparát, a tým som všetko fotil. Naučil som sa základné princípy fotografie, potom už som mal trochu lepší aparát, FLEXARET, zrkadlovku, ktorou som precestoval pol Európy a všade som fotil. Mám dnes v kufroch okolo štyridsaťtisíc fotiek najvýznamnejších umelcov dvadsiateho storočia. Každého som si fotil v istých situáciách, v istých pozíciách, keď som sa s ním rozprával. Niektorí ešte žijú, niektorí už pomreli. Ale nielen európski, nielen Fellini, Antonioni, Carlo Lizzani, z Francúzov som fotil Gérarda Phillipa, ale aj Indov mám mimoriadne zaujímavých, napríklad Raj Kapoor. Wajdu mám... Môj prvý zahraničný rozhovor bol s asistentom réžie Andrzejom Wajdom tu v Bratislave. Teraz sme sa po päťdesiatich rokoch stretli a spomínali na to, ako sme sa tu stretli. Všetky veci mám zdokumentované, pokúšam sa to teraz popísať, ale to je obrovská kapitola, lebo na festivaloch býva stále veľa ľudí a človek sa s nimi stretne... Každý svojím spôsobom zapôsobí, svojím intelektom. Takže je to veľmi ťažké porovnávať.

Dočítala som sa, že ste nakrúcali z vašich ciest po festivaloch aj filmy alebo také krátke záznamy. Je to naozaj pravda alebo ste len fotili?

Pri tejto príležitosti by som rád zdôraznil jednu vec. Bol som v redakčnej rade *Filmu a doby*, pražského časopisu. Bol celoštátny československý, ale vychádzal v Prahe. To bol skutočne popri *Cahiers du Cinéma*, francúzskom teoretickom časopise, a *Cinema*, talianskom časopise, tretí najvýznamnejší európsky teoretický časopis. Iste ste ho mali v rukách a viete, ako vyzeral. Svoje informácie na takej vyššej úrovni som písal tam. Tým, že som bol normálne zamestnaný v *Smene*, bol som povinný písať do *Smeny* rozhovory. Aj telefonovať, čo na tie časy bolo veľké utrpenie. Na jeden telefonicky hovor z Benátok sa čakalo aj šesť hodín, kým

ste dostali Bratislavu. Takže tieto veci sú roztrúsené po novinách, do ktorých som písal, ale aj vo *Filme a dobe*, potom aj v časopise *Film a divadlo*, obrovskom slovenskom časopise. Takže všetky tieto festivalové veci sú tam pohromade. Aby som to uzavrel, fotografia bola pre mňa len sprievodným javom. Hlavnou úlohou bolo vydolovať z ľudí nejaké názory, opísať ich a voľačo o nich povedať.

Čo sa týka vzťahu teórie a praxe, ako ste ju vnímali v kontexte československej, potom neskôr slovenskej kinematografie 60. rokov?

Niet veľmi o čom hovoriť. Teória a prax. Teória predstavovala prvé základné veci z prvej republiky, ktoré písali divadelní alebo literárni teoretici a historici. Filmovej teórie nebolo. Bola nejaká zahraničná, ale tú si bolo potrebné nejakým spôsobom vydolovať. Neprekladala sa. Teória bola veľmi chabá a skôr by som povedal taká žurnalistická. Najvýznamnejšie teoretické práce vychádzali práve vo *Filme a dobe*. Pociťoval som obrovský nedostatok nielen v oblasti teórie, teoretických uzáverov, ale aj faktografie. Nemali sme z čoho čerpať, internet nebol, dokumentačné strediská neboli... Vtedy začal Filmový ústav niečo strihať, začali strihať noviny, bolo k dispozícii to, čo bolo v novinách. Každý, kto začal pracovať v divadle, v literatúre alebo vo filme si musel vybudovať nejaký archív, musel z niečoho vychádzať.

Keď prišli ďalší po mne, s ktorými som pracoval, hneď prvý deň som im hovoril, že si treba vziať nožnice a začať si robiť archív. Tie veci neboli. Museli sme, napríklad, riešiť úplne základné veci – jazykové. Nevie, či ste mali v rukách *Filmovú revue*, ktorá vychádzala na Slovensku v 90. rokoch. V jednom čísle sme sa zaoberali písaním mien. Dodnes je to nekodifikovaná záležitosť, každý sa zaoberá len vysokou teóriou, ale ešte nie sú vyriešené základné veci. Ženské mená, napríklad, píšeme s prechýľovaním -ová. Ale v niektorých jazykoch sú tieto mená už kodifikované priamo v tom jazyku. Napríklad, keď sa niekto volá Likaite, tak koncovka -te napovedá, že to je žena. Píšeme mená Čiňaniek, ktoré tu žijú, Lo, akože Lo po manželovi, ale ona je Li, lebo je žena. Naoko sú to banálne veci, ale v skutočnosti nie sú. Alebo keď si zoberiete Giuliettu Masinu. Ju prepisujú ako Masinaová, Masiniová a neviem aká ešte, ale ona je Masina. To -ová niekde veľmi vadí. Navyše, 60 percent herečiek má pseudonym. Slovenčina nepripúšťa prechýľovanie k pseudonymom. Čiže nie Garboová, ale Garbo. Ona sa volala občianskym menom Gustaffsonová. Tieto veci sme museli sami vyriešiť, konzultovali sme s jazykovedcami, českými či slovenskými. Mnohé veci sa veľmi ťažko presadzovali, pretože boli puristi, ktorí trvali na tom, že to musí byť iba tak, ako je to kodifikované.

Aké ešte rady ste dávali mladým kolegom?

Aby nevarili z vody. Ak nemáte variť z vody, musíte mať archív. A v tých prvopočiatkoch si to každý žurnalista, každý novinár, každý kritik, či už robil divadlo alebo film, musel sledovať a vyhľadať. Bola to namáhavá práca. Taká až filatelia. Dnes je to pomerne ľahké, internet veľmi pomôže, ale sú tam zas aj neoverené veci. Možno z neho čerpať, ale treba si informácie overiť, lebo niektoré veci sú tam povrchné. K tomu dospejete rokmi, štúdiom.

Veľa sme čerpali z Prahy. Česi jednak mali staršiu kinematografiu a aj zrelšiu teóriu. Boli sme s nimi v úzkom v kontakte. Všetko – celý vývoj, nielen kinematografie ako takej, ale aj teórie, filmovej žurnalistiky – šlo ruka v ruku s pražskými kolegami.

Dávali ste mladším kolegom aj iné rady, alebo ste boli skôr taký typ, že ste nechali na nich, nech sa vypracujú?

Tieto otázky som mohol diskutovať s poslucháčmi na škole. Ale v novinách spočiatku mali takú tendenciu – v roku 1954 som prišiel do *Smeny* –, že sa netreba špecializovať. To bola taká téza slovenskej žurnalistiky, že každý má písať všetko. No a my sme sa začali búriť proti tomu, tí z mojej generácie, ktorí sme prišli z Filozofickej fakulty, a potom aj niektorí ďalší. Vraveli sme, že to sa nedá, lebo to zvädza k povrchnosti. Vždy som sa mohol nakontaktovať na kolegov, ktorí pracovali v iných novinách, denníkoch ako *Pravda*, *Lúč* a tak ďalej. Každé tie noviny si udržiavali svoju tvár, takú dosť špecifickú. Písali, povedzme, o type, o istých žánroch, alebo o všetkom. Aj *Smena* bola taká, že písala o všetkých filmoch. Nie všetci písali o všetkých filmoch. Takže tie kontakty boli skôr mimopracovné. To boli kontakty iného druhu, ťažko bolo v tých časoch radiť. Pretože pri písaní o kinematografii, o dielach, nešlo ani tak o odbornú stránku veci, ale skôr o to priblíženie čitateľovi. To bola taká téza, ktorú nastoľovali aj v literatúre, proste pseudoudalosť. Kritickosť nebola vhodná pre denníky, lebo to nepotrebovali. Iné to bolo vo *Filme a dobe*, trochu aj vo *Filme a divadle*. Tam sa skôr odohrávali súboje, bolo to obdobie politicky poznačené v každej etape vývoja. Často sa stávalo, že keď sa o niektorom filme diskutovalo a boli kritické výhrady, tak tvorca mal vždy možnosť ísť a istým spôsobom proti novinám zasahovať, až boli cenzúrne zásahy do novín. Bolo treba často aj tieto veci obísť.

Hovoríte o určitom spôsobe vnútornej autocenzúry?

Áno, aj. Veď keď si vezmete celý vývoj českého a slovenského filmu, prečo je tam toľko metafor? Pretože obyčajný jazyk je zrozumiteľnejší pre cenzorov, pre politikov, čo cenzurovali, a hneď mali nejakú zádrapku. Metafora bola menej zrozumiteľná, ale ten, kto chcel, jej rozumel. Vezmime si, napríklad, Uhrov film *Slnko v sieti*, okolo neho bolo veľa kriku. Je to klasický film, hovorí metaforou to, čo nemohol vypovedať bežnejším jazykom.

A keď spomíname cenzúrne zásahy... Veľmi sme si vypomáhali tým, že keď v Prahe niektorý film kriticky napadli, tak sme zariadili premietanie v Bratislave na rozličných nedeľných predpoludňajších mládežníckych akciách. A naopak, slovenské filmy šli v Prahe. A takto sa vyšmykli z tej slučky, z toho, aby ich zakázali. V prípade Uhrovho filmu nám pomohli Pražáci tým, že sme mu potom mohli udeliť Výročnú cenu filmovej kritiky. Možno sa budete čudovať, ale Formanov film *Lásky jedné plavovlásky* veľmi narazil. Hovorilo sa, že je to nemorálny film, a dokonca bol na pokraji zákazu. Uverejnil som recenziu v *Smene*, napísala ju jedna učiteľka odniekiaľ z Liptova. By ste neverili. Dvadsaťtisíc listov, ohlasov na ten jeden list prišlo. Vznikla polemika, ktorá trvala rok a pol. Poštár ma prosil, aby sme prestali písať, lebo nosil tie listy vo vreciach. Obvinila film slovom pornografia. No kde ste tam videli pornografiu? Ten film bol na pokraji zákazu. V Prahe to prešlo a tu sme otvorili obrovskú diskusiu. A vtedy sa stal Miloš Forman známy, touto diskusiou. To už boli veľmi špecifické obdobia, 60. roky, vtedy sa už dalo. Keby to bolo o pár rokov skôr, tak by sa nebola dala uverejniť nejaká polemika. Boli by ten film zakázali a koniec.

Vnímali ste už v 60. rokoch generačnú spriaznenosť medzi žurnalistami?

Iste. Dorastal alebo bol som spriaznený s generáciou Hollého, nakoniec bol tam Solan, Števo Uher, generácia predchádzajúca, predjakubiskovská, koniec 50. rokov. Lenže to znova neviem presne podeliť na slovenskú a na českú, pretože ono sa to miešalo. Napríklad aj tým, že Helge nakrútil film aj na Slovensku, že viacerí slovenskí filmári a herci nakrúcali aj české filmy. Pántik a Chudík hrali aj v českých filmoch. Takže v podstate som tú spriaznenosť videl a som sa s týmito ľuďmi schádzal, často sme robili kolektívne generačné diskusie. V *Smene* bolo vždy veľa ľudí, chodili tam filmári, činoherci, operní herci. Všetci povedali svoj názor na všetko, aj výtvarníci. To bola taká symbióza všetkých umelcov, aj výtvarníci vyjadrovali svoj názor na filmárskych diskusiách. Vtedy to bolo viac v móde. Viac sa združovali a viac

rozprávali o svojich dielach. Filmári viac chodili na vernisáže, výstavy. Teraz je to veľmi atomizované.

V čom si myslíte, že to bolo iné?

Lepšie sa dalo brániť. Napríklad, keď boli napádaní laluhovci, teda galandovci, výtvarná skupina, za formalizmus. Mali výstavu, prišli na filmársku besedu, kde sa hovorilo o niečom inom a potom sa zrazu začalo hovoriť o tomto. Porovnávali sa prvé Jakubiskove filmy *Kristove roky*, *Zbehovia a pútnici* s atmosférou galandovskej generácie. Ľudia vedeli, že keď tam pôjdem a on ma podrží, tak zajtra podržím ja jeho. Taká generačná súdržnosť. A nebola tam len jedna generácia, ale minimálne dve. Generácia konca 50. rokov a potom generácia Ďura Jakubiska, Ela Havettu, Dušana Hanáka...

Pri porovnaní so súčasnosťou bol aj charakter, povaha ľudí iná? Alebo to záviselo väčšmi od vonkajšieho prostredia, od potreby zomknúť sa a vymedziť sa voči niečomu?

Nevedel by som to takto presne povedať, pretože ľudská povaha je formovaná jednak prostredím, v ktorom žije, znalosťami, samozrejme intelektom, ktorý si človek vypestuje. Vždy bola súdržnosť väčšia v dobách, keď niečo hrozilo, keď visel Damoklov meč zákazu nad filmom, keď hrozilo, že z neho niečo vystrihnú, vtedy sa ľudia viac združovali. To združovanie bolo podnetné, v kluboch, v kaviarňach, v redakciách. V *Smene* to takto bolo a mal som to strašne rád. Napríklad sme mali na chodbe okolo štyridsať výstav, kde všetci tí, čo nemohli vystavovať, začali vystavovať na chodbách v *Smene*. Nikde inde ich nepustili. Tá staršia generácia, ktorá bola pri moci, ich nechcela pustiť k slovu. Nepustili ich ani do galérie, keď však bola vernisáž, tak prišli všetci, výtvarníci, filmári, divadelníci a my, pravdaže, taká tá generácia do 30 rokov. Také združovanie bolo veľmi prospešné, podnetné. Individuálne charaktery sa vypestovali neskôr v 60. rokoch, keď ľudia už museli viac existovať na vlastnú päsť.

Toto bola umelecká generácia, s ktorou ste boli spriaznený. Mali ste k niektorým kolegom, žurnalistom a kritikom ľudsky či profesijne blízko?

Tam sa to nerozdeľovalo. Boli v strede také bunky, nielen v redakcii u nás v *Smene*, ale bol aj Divadelný klub... Po premiére sa chodilo hore do Divadelného klubu, kde sa všetci zišli. Boli iné kluby, slávne Věčko, kde sa všetci schádzali. Koncom 80. rokov, keď sa mnohí emigranti mohli vrátiť, išli na stretnutie do Věčka. Bolo tam vyše dvesto ľudí z Austrálie a z Ameriky. Spomínali práve, že to bola umelecká liaheň, keď si vezmete muzikantov, výtvarníkov, tak všetci vzišli z tohto V-klubu. Mnohé hudobné skupiny vzišli z Věčka. Teda bola *Smena*, bolo Věčko a iné večerné kluby, kde sa chodilo po predstaveniach v divadle, činohre, ostatných divadlách. Tam sa tí istí ľudia stretávali a rozprávali sa o tom, čo videli, a hlavne sa človek dozvedel, kto potrebuje pomoc. A potom sa to nejako okolo toho sústredilo. Tieto veci sa potom nejako ventilovali.

Keď ste spomínali emigrantov... Po roku 1968 aj nejakí vaši kolegovia, priatelia emigrovali a už ste s nimi nemali žiaden kontakt?

No bolo ich dosť a kontakty sa vtedy udržiavať veľmi nedali. Mal som však výhodu, že som mal už v tom čase vychodené cestičky. Pozývali ma do porôt na festivaly, chodil som do Benátok, v Bergame som bol v porote, v Moskve v porote, v Karlových Varoch. A vtedy to bolo tak, že ten, kto šiel do porôt, nebol reprezentant seba samého, ale štátu. Bola kádruvačka, musel som ísť a podať správu čo a ako... Na rozdiel od ostatných, chodil som a orientoval sa na taliansky film. Tým, že som sa trošku naučil taliansky, mal som totižto latinčinu na

gymnáziu, takže som aj trochu vedel hovoriť, a takto som sa tam dostal. Nuž potom, keď ma poznali, tak ma aj pozývali. Chodil som tam dosť pravidelne. Tak to bolo na nezaplatenie. Nie každý mohol takto chodiť. Ale s tými, čo emigrovali a išli von, s nimi sme kontakty nemali. Len sme sa dozvedeli, kto niekde funguje. Kto pracuje v novinách, v rozhlase, to sa dalo poloilegálne dozvedieť. Kontakty vtedy neboli, možno to z domu poznáte, pri Devíne, ako tečie rieka Morava, bol drôtený plot nabitý elektrinou. Tí, ktorí odišli, chodili raz alebo koľkokrát do roka, stretávali sa tam ľudia, ktorí stáli na devínskych skalách a d'alekohľadom sa kukali, posielali si pozdravy. To bola jediná možnosť kontaktu. Ani písomná možnosť nebola. Pre vašu generáciu je to nepredstaviteľné. Vy sadnete do vlaku a o hodinu ste vo Viedni. Kto už mohol ísť do Viedne, pretože do Benátok som chodil cez Viedeň, toho na hraniciach, čo sme išli takým starým vlakom, vysadili. Všetkých von aj s kuframi, najprv nám prezreli kufre, potom začali všetky vagóny presvecovať, či niekto náhodou niečo nenesie. Potom nastúpili do vlaku, trvalo to hodinu, dve, až potom sme išli ďalej. To je charakteristika doby. Pravdaže, v 60. rokoch to už bolo trochu lepšie.

Ako v zahraničí vnímali československú kinematografiu?

Tak to súviselo s osobnosťou profesora Brousila, dlhoročného rektora Akadémie múzických umení a riaditeľa karlovarského festivalu, predsedu porôt, ktorý mal veľmi blízko k Talianom. Veľmi mu vďačím za to, že ma uviedol do tých kruhov. A tým, že mal veľmi rád Talianov, tak ich prizýval sem. A pražská FAMU mala tú výhodu, že keď on pozval Antonioniho alebo Felliniho alebo niektorého kameramana, každý doniesol so sebou jeden alebo dva nové filmy. Svoje posledné dva filmy. Premietol to poslucháčom, to nešlo tak ľahko, lebo tie filmy prichádzali sem po dlhých rokoch, po desiatich, pätnástich, možno aj viac. No ale na škole sa to dalo vidieť. Prišli aj divadelníci a ďalší. Stretli sa s Antonionim a debatovali. Tak som sa k tomu dostal, lebo som chodil do Prahy, vedel som, kedy to je a filmy som videl. Čiže kontakty mali tí, ktorých Brousil pozýval. A tí si to veľmi vážili. Tam chodila talianska špička, režijná, herecká aj kameramanská. Brousil aj na karlovarskom festivale dával možnosť vidieť talianske filmy, tie boli zo západných kinematografií najfrekventovanejšie. Ostatné kinematografie neboli. Bariéra bola veľmi silná.

A iné kinematografie?

Rusi, samozrejme, Sovieti. S Amerikou to bolo veľmi špecifické. My sme dovážali do kín a vôbec sme videli iba tzv. pokrokové americké filmy, čiže tie, ktoré zobrazovali sociálne boje, kde sa ukazovali nižšie spoločenské vrstvy. Absolútne sme nepoznali komerčný americký film. Mali sme skreslenú predstavu. A keď sa sem potom po roku 1990 dovalila americká komercia, tak mnohí boli zdesení. Ja som si niektoré veci mohol pozrieť vonku, ale tí, ktorí to nepoznali, tak si mysleli, že *Útek v reťaziach* a *Najlepšie roky nášho života*, to je americká kinematografia. Ale to boli tie výnimky. Takisto ako Oscar sa neudeľuje za umenie, udeľuje sa podľa toho, koľko na ňom bolo divákov a koľko na tom zarobili. To je prvé kritérium. Umenie pri tom môže byť, ale my sme tieto veci nepoznali. Možno si aj položiť otázku, prečo boli Poliaci proskribovaní? Pretože kládli nepríjemné otázky. Filmy Wajdovej generácie sme tu nie veľmi videli. Mohli sme ich vidieť akurát v kluboch alebo na nejakých nočných predstaveniach, ale normálne do kín neprichádzali.

A Polanského filmy?

Polanského filmy tu boli preto, lebo Polanski sa uviedol ako taký módny režisér. V Benátkach bol... Takže Polanského filmy, Skolimowského filmy, tá mladšia generácia, sem-tam sa sem niečo dostalo. Najmä tá Wajdova generácia, Wajda, Kawalerowicz, Munk, táto trojica kládla veľmi nepríjemné existenciálne otázky, o zmysle života, o národe, o všetkom, čo poznáte

z ich filmov, tak tým boli veľmi nepríjemní. Sú to filmy veľmi pesimistické, keď si zoberiete *Popol a diamant* – taká bezvýchodisková situácia. Vyplýva z prvých povojnových chvíľ. V Poľsku nastal bratovražedný boj. Poliaci, ktorí bojovali na východe, a Poliaci, ktorí oslobodzovali na západe, potom, keď skončila vojna, začali medzi sebou bojovať. Tak toto bolo pre naše politické kruhy a cenzúru neprijateľné. Poliaci aj naďalej po roku 1956 neboli veľmi spolahliví, ak to takto môžem povedať, pretože nastoľovali otázku emigrácie. Z Maďarska strašne veľa ľudí emigrovalo po roku 1956, keď tam vpadli Sovietsi. Tieto otázky tiež neboli príjemné a tiež sa nedostali do slovenských kín.

A francúzska kinematografia?

Z Francúzov chodila klasika z 30. a 40. rokov. To boli filmy, ktoré námetovo čerpali zo stredoveku, vychádzali zo starých francúzskych bájí a podobných rozprávání, ktoré sa odohrávali v temných kútoch alebo v tmavých prístavoch, v temnotách. Tieto filmy sem-tam prišli. A potom prišli filmy, ktoré sa ponášali na takzvaný socialistický realizmus, ktoré ukazovali francúzsku robotnícku triedu, francúzsky protinemecký odboj... A ešte mi napadla jedna skupina francúzskych filmov, ktoré sú veľmi zaujímavé. Ide o adaptácie románov. Stendhalov *Červený a čierny*, Zolove romány, tak pre toto celkovo francúzska kinematografia nemala také pochopenie ako Taliani.

A filmy francúzskej novej vlny od Godarda alebo Truffauta?

Potom už prichádzali, pretože to už boli 60. roky. Ale Godard a celá jeho partia sa dostali hlavne do filmových klubov.

Takže predchádzajúca generácia nemala kontakty s novovlnovými filmami, myslím Uhrovu či Hollého generáciu?

Uher aj Hollý boli veľmi svojrázni. Ale chcel by som povedať, keď hovoríme o generačných rozvrstveniach, že ešte tá predchádzajúca generácia, bielikovsko-lettrichovská, realistická, veľmi brojila proti všetkému, čo rozprávalo iným jazykom ako oni. Bielik neznášal Hanákov či Jakubiskov štýl rozprávania. Cítili, že vlastne je tam narušené realistické rozprávanie, ktoré oni kodifikovali. A že generácia 60. rokov prijala podnet godardovskej generácie.

Staršia generácia tú mladšiu aj nejako oficiálne neprijala?

To nemožno povedať. Viete, to záleží od ľudského charakteru. Vždy sa nájdu ľudia, ktorí keď vám chcú spraviť zle, tak idú žalovať. Iní to robia iným spôsobom...

Takže proti estetikej stránke filmov novej generácie vlastne nevystupovali?

Ale vystupovali, bolo toho dosť. Jakubiska skoro ukameňovali, keď prišiel so *Zbehmi a pútnikmi*. Považovali to za formalizmus, za nezrozumiteľné... Vychádzali články, vlajkonosičom týchto dogmatickejších názorov bol scenárista Tallo, ktorý urobil celkom slušné scenáre ku komédiám takého komerčnejšieho charakteru. No ale absolútne neznášal tento nový spôsob rozprávania, godardovský či jakubiskovský. Takže on proti nemu štvál a vždy bola snaha zdôrazňovať, že slovenský film má byť realistický, lebo tak nakrúcal Bielik a tak by to malo byť. Lebo tak nakrúcal Lettrich a tak by to malo byť. A všetci, ktorí hovorili iným jazykom, boli podozriví.

A táto realistická línia sa prejavovala aj v kritikách, recenziách, mala zástancov z radov žurnalistov?

Z dnešného hľadiska je táto otázka ako v slepej uličke. Teória vtedy nebola veľmi rozvinutá, písalo sa od filmu k filmu, viete. Žurnalisti, ktorí písali o filme, neboli dlhodobo v jedných novinách. Písal niekto jeden dva roky, odišiel. Druhý, ktorý prišiel po ňom a mal na starosti film, nemusel na predchodcu kontinuálne nadväzovať. On presadzoval svoje videnie, a preto tam ťažko nájdete spoločného menovateľa. Chýbala kontinuita. Mal som výhodu, že som bol 20 rokov v *Smene*, ale v ostatných novinách sa ľudia pomerne rýchlo striedali. A často divadelný kritik v novinách, ktoré sa venovali divadlu, musel suplovať aj toho filmového.

Prejdime k 70. rokom. Ako ste vnímali normalizáciu z profesionálneho pohľadu?

Vtedy pre nás všetko končilo. *Smena* bola rozpustená, mnohí ľudia museli odísť z hodiny na hodinu. Mal som šťastie. Už dlhobejšie som sa zaoberal budovaním archívu. Keď hocikto z kolegov niečo potreboval, vedel, že to nájde u mňa. Tak som sa s tou svojou skriňou, do ktorej som už toľko rokov zbieral veci, boli tam výstrižky, všetko možné aj z Bratislavy, Prahy, presťahoval. Práve vtedy sa začalo rozmýšľať o slovenskej encyklopédii, 6-zväzkovej, hľadali niekoho, kto by robil kultúru. Nielen film, ale kultúru. Pre mňa to bola spása, že som tam prišiel, že ma po konkurze zobrali. Musel som patrónovať celú kultúru, film som si robil aj autorsky. S celou tou skriňou s článkami a s fotografiami som sa presťahoval do akadémie, tam som bol ďalších 20 rokov.

Vaša skriňa bol základný zdroj?

Prvá skriňa bola základ, potom sa to rozšírilo na tri, štyri skrine a tak. Ale tie skrine boli to podstatné, dalo sa tam všetko nájsť. A nakoniec, keď sme robili encyklopédiu, tak sme tieto skrine museli zdokonaľovať. Nijaký počítač neexistoval, to sme robili na kolene, všetko z papiera, podľa abecedného zoradenia, materiály sme krvopotne zbierali.

Na aké iné problematické momenty ste narazili pri encyklopedickej práci?

Problematické momenty nastávali stále, pretože sa nemohlo voľne narábať s menami. Napríklad Lasica a Satinský. Keď sme po *Encyklopédii Slovenska* robili *Encyklopédiu dramatických umení*, schvaľovali sa mená. Ale presvedčujte blbcov, že keď je tam Lasica, tak musí byť aj Satinský. Boli to krvavé boje, hovorili sme, že nie je možné bez neho encyklopédiu urobiť, že by sme vyzerali ako hlupáci. A tak to bolo pri každej encyklopédii.

Pri každom jednom hesle?

Týkalo sa to najmä mien, im vadili mená. Keď meno prešlo, na 70 percent sme mali vyhraté. Povedali sme si, riskujeme, vykašleme sa na to. Tak Satinský pôjde. Satinského sme napísali, bol, vyšiel, bolo frflanie, ale už bol a nedalo sa nič robiť. Primárne bolo, aby sme mohli niekoho spomenúť. Viete, vtedy boli všelijaké menoslovy, kto emigroval, kto niečo podpísali, kto urobil hento, kto tamto. Niekto vždy kontroloval len mená. Už text ani nie. Každá encyklopédia predstavovala takýto zápas.

Dali sa pri encyklopédiách robiť krycie manévry, alebo to nebolo možné?

Viete, my sme mali dobrých patrónov. Obidvaja už nežijú. Jeden bol Vlado Mináč a druhý bol akademik Dekan, ktorý bol riaditeľ Umenovedného ústavu Slovenskej akadémie vied. To bola šťastná voľba pri tých akademických encyklopédiách, teda nie pri tých, čo som robil samostatne. Zvolili sa takéto authority, ktoré nám držali chrbát. A vždy, keď bolo zle, tak za nás nejako tieto veci vybavovali. Takže im vďačíme za mnohé veci, ktoré sa dali presadiť. Oni vedeli už potom na svoju stranu niekoho získať, ten sa prihovril a povedal: neblbnite. A takto to prechádzalo. Často to bolo namáhavejšie, ako napísať text.

V 90. rokoch ste sa vrátili opäť k publicistickej činnosti. *Národná obroda... Založili ste aj Filmovú revue. Aké ste mali ciele pri zakladaní *Filmovej revue*?*

V podstate tam bol hlavný problém, ako v tej dobe získať peniaze. Priznám sa, v istom zmysle som ju okopíroval z pražského časopisu. Mala to byť taká teoretická revue, iní mali predstavu, že by to mal byť svojím spôsobom bulletin, ktorý by hovoril o súčasných problémoch. Vydávali sme to päť rokov, nepravidelne, štvrťročne, raz za dva mesiace, podľa peňazí. Všetko bolo podriadené peniazom. Robili sme trochu aj externe, aby sme ušetrili. Dostávali sme len jednorazovú odmenu za konkrétne číslo. Na to, že sme to robili na kolene, tak to pomerne úspešne 5 rokov vychádzalo. Potom odrazu, keď sa zmenili politické garnitúry, nedostali sme dotáciu od Ministerstva kultúry. Boli sme na suchu, šlo to do stratena. A potom už začali vychádzať rôzne bulletiny v SFÚ, na VŠMU... Tak ani nebolo veľmi cítiť, že sme zmizli z trhu.

Kto boli vaši spolupracovníci?

Jaroslav Hochel, Jana Mjartanová... Obidvaja boli veľmi šikovní a dobre sme si rozumeli.

Orientovali ste sa aj na zahraničnú kinematografiu?

V podstate tam každý robil všetko. Oni robili veľa rozhovorov s našimi tvorcami, s českými. Prišli Trenčianske Teplice, rozličné festivaly. Tak našli si vždy nejakých tvorcov, s ktorými mali možnosť hovoriť. Boli premietania v kluboch alebo premietania iného druhu, z ktorých sa potom recenzovali filmy, ktoré ešte neboli v kinách.

Ako ste vnímali v 60. rokoch filmársku súdržnosť, keď to porovnáte s dneškom?

Vtedajšia súdržnosť bola oveľa väčšia ako teraz. Teraz každý robí vo svojich ateliéroch, každý nakrúca svoj film. Každý hrá svoju hru, ale vtedy to bola vždy udalosť. Martin Hollý, s ktorým som robil jeho monografiu, spomínal na pražské štúdium. Na Prahe sa mu zdalo zaujímavé, že keď nakrútil nejaký český alebo slovenský režisér svoj film, tak ho premietli na FAMU a prišli všetci: filmári, výtvarníci, divadelníci, hudobníci a celú noc do rána o tom filme diskutovali. Atmosféra bola iná, súhra väčšia. Nevieť, čím to je. Pravdepodobne tým, že tá doba bola tvrďšia, že sa proti umelcom zasahovalo inou formou, dnes zasahuje proti umelcom dolár a euro... Ale v tej dobe to bol cenzor a politik. A neviem, čo je mocnejšie, či jedno alebo druhé, ale cenzor alebo politik sa vždy dali nejakým spôsobom oblafnúť, avšak dolár ani euro neoblafnete. Buď ho máte, alebo ho nemáte. Tie diskusie boli nesmierne zaujímavé. Spomeniem len jednu, o Jakubiskovom filme *Zbehovia a pútnici* tu vo Filmovom klube, kde sa autor prvej poviedky *Zbehovia* Ladislav Ťažký urazil, že jemu rodičia vytýkali, ako mohol dopustiť, aby sa tento film tematicky posunul kdesi na Východné Slovensko, kde sa hutorí... Lebo v knihe je príbeh situovaný do Čierneho Balogu na Stredné Slovensko. A teraz z toho vznikla obrovská polemika, že režisér musí nakrútiť to, čo scenárista napíše. Zhodou okolností som mal vtedy k filmu úvod. Aj dnes si myslím, že režisér je pánom témy. On môže film posunúť, on ho môže zmeniť, on si vytvorí koncepciu. A scenárista, keď to chce urobiť ináč, tak sa musí chopiť kamery a urobiť si ten film po svojom. O tomto bola reč a vlastne ten film bol na pokraji nebezpečenstva, že nebude. Nakoniec ho premietali aspoň vo filmových kluboch. No ale na tej besede boli všetci, ktorých to zaujalo. Od filmárov cez divadelníkov po operných hercov, po výtvarníkov. To bolo aj dvesto ľudí. Nezmesťli sa ani do miestnosti, stáli vo dverách... Dnes toto ťažko máte. Dnes to máte možno na nejakej prezentácii, kde sa premieta nejaký film a podávajú nejaké chlebíčky. Takže svojím spôsobom v každej takejto nástraha, v každom takomto režime, kde umelcov kontroluje politická moc, vždy panuje väčšia súdržnosť ako tam, kde kralujú iba financie.

Vrátila by som opäť k 90. rokom, keď ste začali vyučovať na Filmovej a televíznej fakulte. Aké boli vaše pedagogické ciele? Aké rozdiely ste pociťovali medzi tým, keď ste študovali vy a tou ďalšou generáciou?

Končil som fakultu v roku 1956. Ale už od roku 1954 som robil v denníku *Smena*. Až do roku 1970. V čase prechodu medzi redakciou a akadémiou som veľmi pociťoval potrebu nejako sa dozvedať. Keďže sa nedalo habilitovať ani v Prahe, ani v Bratislave, habilitoval som sa v Brne. V Brne bola Katedra divadla a filmu. Pôsobil tam aj doktor Zdeněk Smejkal, ktorý prekladal veľké množstvo filmovej literatúry, napríklad z poľštiny. Tak som prišiel s jednou hotovou prácou, som im ju ponúkol a oni ju prijali. A vlastne v tom Brne som sa dozvedel a študoval externe. Chodil som tam ako externista a v roku 1972 som končil. Už vtedy som videl, že niektoré veci treba hlbšie študovať, ako sa dajú, povedzme, v denníku. Prišiel som tam s prácou *Pravda a legenda o Paule Negri*, kde ma zaujalo najmä v prvom momente to, že táto pani, hviezda nemého filmu prvej kategórie, mala v šestnástich encyklopédiách šestnásť iných údajov. Šestnásť iných miest narodenia, šestnásť iných nácií a ešte iných údajov... Tak čo je vlastne pravda? Potom začali vychádzať články, že pochádza zo Slovenska, z Kysúc. Šiel som za tým dva a pol roka. Podarilo sa mi to. Poliaci sa teraz veľmi ňou zaoberajú. Podarilo sa mi s ňou skontaktovať, nájsť jej rodinu, ako takú genézu som to napísal. To mi prijali a to som obhajoval. To bolo v tom čase, keď som prechádzal do akadémie. Vtedy som sa začal venovať len filmu. Tie ostatné veci, ktoré som mal ako povinnosti v denníku, čo každý deň vychádzal, som mohol zanechať. Čiže, čo bolo zlé, to sa vylepšilo tým, že v akadémii som sa mohol sústrediť na hlbšie štúdium vecí.

Príchodom do školy som stratil jednu možnosť. Po skončení pracovného pomeru som sa chcel venovať písaniu kníh. Mal som niekoľko námetov, ktoré som dodnes nedokončil, a keď mi jedného dňa zavolať profesor Macek, že by ma potreboval do školy, tak som to považoval za humorný rozhovor, tak som povedal dobre. No a on mi nepovedal, koľko mi dáva času, koľko mi dáva dní. O pár dní, o tri, o štyri mi však zavolať, či teda prídem. Priznal som, že som to nebral vážne. Išiel som tam, porozprávali sme sa a placli sme si. Potrebovali hlavne zahraničný film. Vedel, že sa venujem Talianom, Rusom, iným kinematografiám, tak v podstate som začal toto dávať dokopy. No, musel som nejakým spôsobom učiť, pripravovať sa, lebo to je iné kafe ako, povedzme, písať knihy. Čiže, veľmi rôznorodí poslucháči, ale nejaký prístup som musel nájsť. Bol som zdesený z toho, keď som prišiel do školy, že poslucháči, ktorí prišli študovať film, filmy nepoznajú. Tak si predstavte, že by ste išli študovať literatúru a by ste nepoznali Hemingwaya, Tolstého, Karla Čapka... Tak načo potom idete študovať literatúru? To ma dosť zarazilo. No ale potom som si povedal, dobre, tak ja im tieto filmy ukážem, oni to nepoznajú. Ja ich v podstate budem nútiť, aby tie filmy pozerali. Čiže primárne bolo nielen hovoriť, ale primárne bolo im to ukázať, pretože film slovami môžete popisovať, ale je to beznádejné, aby ste si z toho urobili presný obraz. Čiže toto išlo so mnou celých 10 rokov, čo som bol na škole. Ukazovať a ukazovať filmy. A podľa možností som im vyberal filmy, ktoré nemali možnosť vidieť a dali sa dosť ťažko vidieť. A najmä z minulosti, pretože viete, ako to je, že na škole sa dali väčšinou vidieť veci z prítomnosti, povedzme od 90. rokov po dnes, po toto desaťročie. Tak som sa snažil ukázať veci, ktoré predchádzali. Aby každý videl, z čoho tá kinematografia vzišla. Niekedy sa stalo, že som im povedal: „Ak vás to nebude zaujímať, tak ideme na preskačku.“ Začiatok, stred a koniec toho filmu. Aspoň informatívne, aby sme mali potom o čom hovoriť. Lebo ináč by vôbec nevedeli, o čom vlastne rozprávam. To bolo všetko také abstraktné. Tak toto všetko som dosť ťažko prekonával. Keď som bol párkrát na prijímačkách, tak som sa veľmi čudoval, že prišli ľudia, ktorí nemali o tom vôbec ani šajnu, o niektorých osobnostiach, ktoré sú úplne samozrejmé. Nebolo treba hovoriť nejako zdĺhavo, ale aspoň ho zaradiť. A oni nič. Takže toto bolo pre mňa dosť skľučujúce, lebo som musel začať od začiatku. Myslel som, že na tejto

škole to je už na vyššej úrovni, že už ľudia prídu s istými znalosťami. To bola jedna vec. Druhá vec bola, že som mal spočiatku prvé roky veľký ansámble ľudí, všetky odbory. A to bolo ťažké zvládnuť. Čiže nielen vedcov, ale aj kameramanov, aj animátorov, aj zvukárov, aj strihačov... Každý to potrebuje podať iným spôsobom, a to bolo dosť náročné. A preto mi 10 rokov stačilo. A teraz sa snažím dobehnúť to, čo som neurobil, čiže mám rozpísané tri veci a možno to dokončím.

Rozmýšľali ste nad tým, prečo bol prístup študentov taký?

Neviem, ale pravdepodobne je to aj strednou školou. Na strednej škole sa učí toľko balastu, toľko nepotrebných vecí, ona sa vlastne ani nedotkla filmu, televízie, moderných elektronických prostriedkov. Ostalo sa len pri literatúre. Teraz som pri svojich vnukoch zistil, že oni stále študujú Kukučina a stále majú problém, že čo sa to vlastne udialo v *Keď Báčik z Chochoľova umrie...* Vtedy aj bolo viac ľudí, čo prichádzali nie z gymnázií, ale z iných škôl, napríklad z obchodných akadémií, tak im by som to ani nezazlieval... Ale gymnaziálne štúdium je dnes podľa mňa stále ako v stredoveku.

Spomínali ste, že máte rozpracované tri práce. Mohli by ste nám povedať, čoho sa týkajú?

Jedna sa týka vývoja a zmeny kamery, filmovej kamery. Teda osobnosti kameramanov, kde by som vlastne chcel cez osobnosti kameramanov nejako napísať dejiny filmu. Je to tak okolo tridsať až štyridsať svetových kameramanov, výberovo. Tam by som rozobral ich najvýznamnejšie diela. A potom by som chcel, aby tam boli zo Slovenska všetci, ktorí v tejto oblasti robili, aby tam boli zachytení aspoň v takej dokumentárnej časti.

Druhá sa týka Pauly Negri. Zistil som, že stále o tom kolujú legendy, že Poliaci dolujú, nemajú to všetko pohromade, dokonca jeden celý ústav na tom robí. Rád by som oprášil tieto veci o Paule Negri. To sú nesmierne zaujímavé veci aj pre filmovú históriu, lebo ona sa dostala do najvyšších kruhov vtedajšieho sveta. Doslova sa votrela Chaplinovi do priazne, Albertovi Einsteinovi, Rudolfovi Valentinovi a k mnohým kráľovským osobnostiam. Bola veľmi šikovná, pochádzala z chudobných pomerov a zrejme vedela, ako to chodí. Mám aj veľmi zaujímavé fotografie z jej rodinného prostredia.

A tretia vec... V podstate neviem, ako by som to nazval, „Spomienky“ alebo „To moje dvadsiate storočie“. Vlastne o tom všetkom, čo som zažil vo filme od svojich začiatkov, s kým som sa stretol, o čom sme hovorili. Hlavne to teda dokumentovať fotografiami, ktoré mám.

A to je všetko.