

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



RUDOLF FERKO

(17. 4. 1933, Prešov) Slovenský filmový kameraman a režisér. Študoval na prešovskom gymnáziu a na Vyššej filmovej škole v Prahe (Klánovice), ktorú absolvoval v Čimeliciach v roku 1954. Vyše štyridsať rokov pôsobil v Spravodajskom filme v Bratislave, najprv ako asistent kamery. Patril medzi najúspešnejších tvorcov spravodajských filmov, týždenníkov. Podieľal sa ako kameraman aj na tvorbe dokumentárnych filmov (napr. *Čas, ktorý žijeme*, 1968) s rôznymi režisérmi, s Rudolfom Urcom (*Človek z Málinca*, 1959; *V mene života*, 1960; *Nedokončená kronika*, 1967 a i.), Milanom Černákom (*Bližšie k hviezdám*, 1960; *O pohár národov*, 1960 a i.), Vladimírom Kubenkom (*ČSSR – Škótsko*, 1961; *Insitné umenie*, 1966; *Stretnutie s Tunisom*, 1967 a i.), Ladislavom Kudelkom (*Dnešok slovenského filmu*, 1965; *Kolko ich je*, 1965; *Čierna a červená*, 1967; *Dvanásť storočí umenia*, 1967; *Akí sme*, 1968; *Žijú v palácoch*, 1968; *Bôle a nádeje*, 1969; *Bratislavský hrad*, 1970 a i.). Na viacerých filmoch sa podieľal nielen ako kameraman, ale aj ako režisér: *Deň v Alma Ate* (1971), *Čo o nich nevieme* (1973), *Afrika '77* (1977), *Než nastanú dažde* (1978), *Saharské memento* (1981), *Film o filme* (1986) a ďalšie. Vydal knihu spomienok *Takmer desať, ba aj viac miliónov...* (2004) a knihu poviedok *Príbehy pravdivé i vymyslené* (2013, elektronicky 2014).

Školský rok 2009/2010

ROZHOVOR ZAZNAMENAL: Peter Zákut'anský

ROZHOVOR PREPÍSAĽI: Peter Zákut'anský, Peter Závadský

Vyrastali ste v Prešove. Aké bolo vaše detstvo a prvý kontakt s filmom?

Pravdu povediac, prvý film, ktorý som videl, ani neviem, ako sa volal, ale bola to pravdepodobne rozprávka. Ale to nebolo rozhodujúce. Rozhodujúce bolo, že som prežil vojnové časy. Za vojnových čias sme dospievali, šesť-sedem-osem-deväťroční chalani sme boli, keď vypukla Druhá svetová vojna. A vojnové časy na nás zanechali nezmazateľnú stopu. Ale keď vojna skončila a prišli dni voľna, zvlášť pred mladými sa otvorili nekonečné horizonty a film bol jeden z tých horizontov, ktorý pomáhal otvárať okná. My sme v Prešove mali dve kiná. Jedno sa volalo Tokajík a druhé sa volalo Lipa. V oboch dávali predovšetkým tú prvú reakciu svetovej kinematografie na hrôzu, ktorá prešla, predovšetkým vojnové filmy. A tie boli dvojakého charakteru. Buď boli vojnové, zvlášť známa séria vojnových amerických filmov, alebo také, čo vojnu brali tak historicky, z takej trošku humornej stránky.

Ktoré sa vám páčili viac?

Mne sa páčili tie, ktorým dnes hovoríme akčné vojnové filmy, videl som všetky, celú sériu: *Pani Miniverová*, *30 sekúnd na Tokio* a všetky tie ostatné. To bola veľmi slávna séria vojnových filmov. *Päť Sullivanov*. Jediný film, ktorý som nevidel, bol *Guadalcanal*. Dodnes to strašne ľutujem. Ten *Guadalcanal* bol jeden fantastický film. Kedykoľvek vidím tie ponuky starých filmov, tak stále snívam o tom, že *Guadalcanal* uvidím, ale, bohužiaľ, som ho nevidel. A to boli také filmy, že v podstate nielen ja, ale celá moja generácia sme ani nedýchali, na niektoré filmy sme sa chodili dívať niekoľkokrát. Všetelijakými podvodmi sme sa museli do toho kina dostať. V Lipe sme využívali jeden trik, ktorý sme vymysleli my mladí, sme sa vždy do toho kina dostali bez lístkov. Samozrejme, s tým rizikom, že keď nás tam načapali, lebo už nebolo voľné miesto, tak nás s potupou za uši ako chalanov vyviezli von. Ale to som ešte netušil, že budem mať čokoľvek spoločné s filmom.

Čo ovplyvnilo váš výber strednej školy?

Chodil som na gymnázium. V Prešove boli dve gymnáziá, Prvé štátne gymnázium a Druhé štátne gymnázium. Vtedajší systém gymnázií, resp. stredných škôl, bol takýto: od primy po kvartu bolo štúdium všeobecné, od kvarty po oktávu sa už štúdium jednoducho delimitovalo, bola vetva klasická, kde boli predovšetkým jazyky a humanitné predmety; a potom bola vetva reálna, kde bola v podstate matematika, fyzika, prírodné vedy a predovšetkým, čo mňa strašne motivovalo, kreslenie. Kedysi som veľmi naruživo kreslil. Na gymnáziu profesor Bendík bol zároveň akademickým maliarom a jeho obrazy sú deponované aj v Slovenskej národnej galérii, to nebol nejaký radový maliar. Mal dvoch nadaných žiakov, jeden z nich sa stal akademickým maliarom, a ja druhý som musel zo sexty odísť, pretože som mal problémy s gymnaziálnou matematikou. Strašne som sníval, že pôjdem na VŠMU, ale dal som prednosť filmu. Už vtedy som vášnivo fotografoval, mal som veľmi zaujímavé fotografie, už som si písal všelijaké drobné príbehy a rozprávky. Písal som zaujímavé slohy, profesor slovenčiny vždy v zborovni čítal moje slohy. A to mi všetko neskôr pomohlo, ale to výtvarno, vzťah ku kresleniu vo mne zostal natoľko, aby som bol zakotvený, a potom, keď som pracoval v Slovenskom filmovom týždenníku a v Krátkom filme už ako kameraman, tak som veľmi inklinoval k výtvarnej zložke práce s kamery. Moje práce sa dali poznať podľa toho, že mali vždy výtvarne, nechcem povedať, vyššiu kvalitu, ale boli po výtvarnej stránke úplne inak chápané tie zábery.

Presuňte sa na vyššiu filmovú školu, na ktorú ste sa dostali potom.

Vždy som tvrdil, že každý človek musí v niečo veriť. A ja som vždy veril na náhodu s veľkým N. Aj to, ako som začal fotografovať, bola veľká náhoda, lebo raz som sa nenaučil na nejaký predmet a ostal som doma. A vtedy vychádzal taký skautský mládežnícky časopis, Junák. Bol som vášnivým skautom. Ten časopis mal rubriku Hlídky mladých fotografů. To bol český časopis. To ma zaujalo. Tak som sa v podstate dostal k fotografovaniu prostredníctvom tohto časopisu. Osvojil som si techniku, sám som si vyvolával...

Jedného dňa som v novinách, v nejakom časopise čítal, že v Prahe sa zakladá filmová škola. Netušil som, že tam je FAMU. To sme my v Prešove nevedeli. Možnože o tom vedel Tibor Biath, ktorý je z Prešova, tiež famóznym kameraman hraného filmu, ktorý na FAMU chodil. Ja som o FAMU nevedel nič, a tak som reagoval na inzerát, som sa prihlásil na prijímacie skúšky. Nikdy som nevedel pochopiť, zvlášť prvé dva roky, ako je možné, že z približne 600-700 uchádzačov o štúdium na túto školu jeden chlapec z východného Slovenska, ktorému prakticky trčala slama z topánok – aj keď Prešov bol voľakedy pôvabné mesto, teraz znova je, ale za socializmu bol dosť šedivý –, ako sa mohol na takúto školu dostať. Až po dvoch rokoch sme dostali nového riaditeľa na školu, Dr. Přemysla Maydla, ktorý zhodou okolností bol členom prijímacej komisie. On nám povedal: „Viete, možno vás to bude zaujímať, už po dvoch rokoch vám to môžeme prezradiť, že aké boli kritériá výberu na strednú filmovú školu. Mali sme vysokú školu, ale potrebovali sme strednú školu, ktorá by zaplnila tie chýbajúce články, takzvaných stredných technických pracovníkov, s tým, že tí najschopnejší by mali otvorené dvere, resp. by sa dostali na vyššie tvorivé posty. No a my sme vedeli, že tí, ktorí tam prídu, my ich naučíme ten film, tú techniku, ale my sme potrebovali niečo iné. V prvom rade sme vylúčili všetky staršie ročníky, o tie sme nemali záujem...“ V zásade brali mladších preto, lebo vedeli, že ich môžu formovať, že ich niečo naučia. A vedeli, že po tých štyroch rokoch štúdia budú akurát dospelí. A ten klasický český film, však slovenský, dá sa povedať, bol vtedy v plienkach, jeho jadro tvorili zdraví, perfektní, slušní ľudia. Vymakaní majstri starého poctivého filmárskeho remesla. Vedeli totiž jednu zásadnú vec, že film je po prvé filmová práca; po druhé je to jedna neskonala reťaz samých malérov a prúserov. A oni nepotrebovali dosadiť takých ľudí, čo sú pedantní, takí alebo onakí, oni v podstate hľadali takých mladých chlapcov a dievčatá, ktorí sa vedeli z prúseru vysomáriť. A celé prijímacie skúšky boli aspoň v našom prípade také. Skúšky mali dve polohy. Jedna poloha je taká, o ktorej práve hovorím, v podstate dávali prekérne otázky, na ktoré nikto nevedel správne odpovedať. Napríklad sa ma pýtali: „Čítali ste Aloisa Jiráka?“ Vedel som, že Alois Jirásek bol nejaký český spisovateľ a hovorím: „Poznám Aloisa Jiráka.“ „A čo ste od neho čítali?“ Ja som odpovedal, že nič, čo budem, aj tak by ma nachytali. Hľadali akési formy úprimnosti. Dali mi otázku, či viem, čo je to buržoázny nacionalizmus, práve vtedy boli procesy s Husákom, s Novomestským a týmito, ktorých obvinili. Nevedel som o tých procesoch nič. Len som sa usmial a povedal som: „Zatiaľ o tom neviem nič, ale vy ma to určite naučíte, keď ma zoberiete na školu.“ Oni toto oceňovali, že sa človek dostane z takejto situácie. No a druhá polovička skúšok bola, že som musel predviesť svoje fotografie, predviedol som svoje kresby a tam sa ma pýtali, že či dobre kreslím. „Neviem, či dobre kreslím.“ Dali mi do ruky tužku. Hovorím: „To nie je dobrá tužka na kreslenie.“ Choval som sa prirodzene. Hovorila, že ktorí z nás sa vám najviac páči, a bol tam taký jeden, neviem, v živote som ho už potom nevidel, mal takú bradu a bol to taký typ, čo sa ľahko kreslí. Vzal som si taký papier, čo tam bol, a som ho naškicoval, potom som mu to ukázal. Zhodou okolností som ho tak trafil, lebo ku karikatúre som mal veľmi blízko. Tak to boli okolnosti, za ktorých na tú školu zobrali.

Váš ročník bol taký výnimočný.

To sme až potom v priebehu školy zistili. Už tá škola bola výnimočná. Preto, lebo existovala FAMU a pritom založili strednú školu, nemali pre ňu učebné osnovy, ubikácie, internát,

pedagógov. Takže vlastne tí istí ľudia, čo učili na FAMU, učili i nás. Boli väčšinou praktici v tom či onom, s výnimkou pána Brousila. Bol tam Šmok, Kučera, bratia Kučerovci, Slavíček, režisér. V podstate to, čo učili na FAMU, učili aj nás. To trvalo dva roky. Po dvoch rokoch si niekto múdry povedal, že čo je to za anomáliu, že my tu máme FAMU, my tam niečo učíme, a tam je štatút vysokej školy, a tu máme strednú školu, a proste dievčatá a chlapcov učíme vlastne to isté... Tak potom, keď nás presunuli do Čimelíc. Ale niektorí z mojich spolužiakov mali múdrych rodičov. Museli sme podpisovať hospodársku zmluvu, keď sme nastupovali na školu. No a v rámci tejto zmluvy nás prvé dva ročníky vyhlásili za výnimočné, my sme potom prakticky až do konca, až po maturitu sme sa skoro to isté učili, až na zopár výnimiek, ako na FAMU, a preto sme mali výnimočné postavenie. V našom ročníku, v tom prvom základe najslávnejší bol Jireš, veľmi slávny režisér.

Ešte akých ste mali spolužiakov?

Jirka Ostermann založil poetickú kaviareň Viola v Prahe. Miloslav Urban bol riaditeľ filmových laboratórií, inžinier Jaroslav Görtler bol riaditeľ Barrandova. My sme mali diplomatov medzi sebou, my sme tam mali najslávnejšieho produkčného z bývalého Gottwaldova, teraz zo Zlína, *Spadla z oblakov* robil, Vojta Kunčík. Štefan Kamenický, veľmi dobrý režisér krátkého filmu. Ten ročník vďaka profesorom a vďaka tomu, ako nás viedli, bol skutočne výnimočný.

Počas školy ste praxovali na rôznych miestach.

Museli sme mať takzvanú povinnú prax. Prvý rok školy sme sa nasťahovali do internátu neďaleko Prahy, 15 kilometrov, volalo sa to Klánovice, mali sme dokonca pridelený školský autobus, ktorý nás každý druhý deň vozil po pracoviskách filmu na Barrandov. Tam, kde bolo treba.

Väčšinou hraný film?

Nielen. Chodili sme všelikde, len aby sme videli, ako to tam vyzerá, nie aby sme pracovali. „Co oči vidí, to je jako tisíce stránek“, to naši profesori vyznávali, optickí filmoví pracovníci. Potom sme mali povinné brigády, o ktorých nerád hovorím, a potom sme mali školské výlety. Ale počas dvoch mesiacov sme museli tráviť mesiac praxe na pracovisku, ktoré už nám bolo nejakým spôsobom blízke, alebo nám to prostredie odporučili. Takže pre mňa bolo limitujúce, že keď som bol v 1. ročníkom na Barrandove, tak jeden mesiac som si predĺžil na dva, tak ma to tam bavilo.

A kde ste tam praxovali?

Bol som pri tom, keď sa nakrúcali také filmy ako *Cisárov pekár a pekárov cisár* alebo *Mestečko na dlani* alebo *Mikoláš Aleš*. Staré klasické filmy. Videl som trikové zábery, videl som rôzne snímania – to bol prvý mesiac. *O cestovateľovi Holubovi*, tam som pomáhal vykopávať jamy a sadiť palmy. Ale druhý mesiac som v podstate šiel do krátkého filmu a tam som bol asi dva týždne. Dva týždne som potom bol vo Filmovom žurnále. Keď som bol v tom ateliéri a tam páchla jurta, tam voňali všetky tie šminky, všetko bolo v podstate zaškatuľkované, oni mali veselo, zábavy tam bolo dosť, hlavne s Werichom, ale keď sa to porovnávalo s tými výjazdmi Krátkého a spravodajského filmu, keď som videl ten život – ja som mal vždy túlavé topánky, to je taká moja príznačná črta, preto som aj toľko precestoval sveta s tou mojou kamerou, a na také miesta, kde nikto iný nechcel chodiť – to ma strašne ako upútalo.

Na ďalší rok už som sa jednoznačne pýtal do Krátkeho filmu. Na tretí rok som sa pýtal na Spravodajský film do Bratislavy, lebo som bol zvedavý, veď predsa som bol Slováčok. Bol som zvedavý, aj mi to odporučili... Tak som bol mesiac v Spravodajskom filme v Bratislave v roku 1953, a vtedy som sa definitívne rozhodol, že ak niečo budem robiť, tak by som chcel robiť v Spravodajskom filme. Keď sme končili štvrtý ročník, tak vtedajšie špičkové kádre slovenského filmu, riaditeľ Pavol Dubovský s kádrovým referentom Michalom Chlpatým a jeho pracovníčkou Martou Kubišovou (nezamieňať so speváčkou rovnakého mena), prišli do Čimelíc, sadol si s nami, tam bola obrovská parcela za tým zámkom, tam si sadol s nami a povedal nám takú krásnu vetu: „Súdruhovia, čakáme na vás, slovenský film na vás čaká.“ Potom po skončení maturity som ani nešiel do Prešova, šiel som rovno do Bratislavy, tak ma to držalo, tak som bol tým filmom nadržený, nadupaný.

Takže nadšenie...

To bolo fantastické niečo, a to nemalo s politikou nič spoločného. My sme za 4 roky na filmovej škole nemali zasadanie Zväzu mládeže. To dnes keď niekomu poviem, neverí. Mali sme zväzacke košeľe, odznaky... Vlastne raz sme mali zasadanie Zväzu mládeže, keď sa zakladal v Klánoviciach, mali sme tam jedného spolužiaka, bol z Banskej Bystrice, volal sa Majerský. A on prišiel do školy a mal takýto veľký metál tuto, kde mám mikrofón. A keď sme sa ho všetci pýtali: „Čo to máš za metál?“, tak nám povedal, že on je partizánske dieťa, a za to, že nosil partizánom stravu a iné veci, dostal metál. Tak hneď ho urobili predsedom Zväzu mládeže. Až potom po mesiaci sa zistilo, niekto to otočil, že to bol metál z prvej svetovej vojny, od Piavy. To bol taký príser... My sme mali tých príserov dosť za štyri roky, ani raz sme nezasadali, čiže žiadne zväzacke veci, to bolo len nadšenie pre film, pre všetko okolo filmu. Mali sme veľmi bohatú výučbu, štyri roky výtvarného umenia, štyri roky dejín československého, sovietskeho, svetového filmu. A všetko sa ukazovalo, každý deň sme mali premietanie filmov. Mali sme na škole vlastnú premietačku. My sme dokonca mali viac premietaní filmov, ako mali FAMU-áci. Skončil som školu veľmi dobre, s vyznamenaním, a keď som sem prišiel, tak mi kádroví povedali, že automaticky ma v Slovenskom filme hodili na ten najvyšší post, že hneď do hraného filmu. Povedal som: „Moment, nechcem ísť do hraného filmu.“ „A kam chceš ísť?“ „Do Spravodajského filmu.“ Spravodajský film bol po dlhé roky, dokonca aj dnes je v hierarchii filmárov, aspoň slovenských, najnižšie a nazývajú ho veľmi pejoratívne: „rit' filmu“. „Ty chceš ísť do riti filmu?“ „Áno, chcem ísť do riti filmu.“ „Ale to nemôžeš, však robotnícka trieda ťa držala, dala ti štúdium, aby ťa vyslala tam, kam ona chce.“ Hovorím: „Robotnícka trieda sem, robotnícka trieda tam, mňa to nezaujímá.“ A mal som jednu fantastickú devízu, že som bol na Barrandove v Krátkom filme, v Spravodajskom filme tak zapísaný, že kedykoľvek som tam mohol prísť. Mal som v Prahe toľko kamarátov, že kedykoľvek som mohol u ktoréhokolvek bývať. Ale v Bratislave som nemal nič, nemal som ani flek, ani miesto, ani nič. Napriek tomu som to povedal. Štyri dni, skoro päť dní trval môj súboj s riaditeľom filmu, už som chcel odísť do Prahy, a keby som bol odišiel, tak tu dnes nesedím. Na piaty deň Dubovský ako riaditeľ ustúpil a ja som získal podnájom, takže som mal kde bývať. A zostal som v Spravodajskom filme.

Dostali ste sa do Spravodajského filmu. Aké boli vaše začiatky, aký vzťah k vám mali starší pracovníci? Vy ste boli v podstate vtedy prvý vyučený...

Patril som do tej generácie mladých ľudí, ktorí prichádzali v polovici 50. rokov minulého storočia do slovenského filmu a boli vzdelanci. Prichádzali vtedy FAMU-áci, ktorí išli rovno do Krátkeho filmu na Mostovú, a potom prichádzali stredoškólači. Boli sme 6 Slováci, ale 2 odišli mimo filmu a z nás 4 traja odišli do krátkeho filmu na Mostovú a ja do Spravodajského filmu. Prijali ma v podstate veľmi pohodovo, lebo tam bol v roku 1953 mesiac na praxi, vtedy

zistili, že som veľmi snaživý. Ale akonáhle som tam prišiel, tak som sa stal potenciálnym konkurentom, lebo čokoľvek robili, tak na všetko som mal svoju teóriu. Nazval som tých starších zamestnancov starousadlíci. A tí starousadlíci kde mohli, tak tam mi to dali najavo. Takže boli tam aj problémy. Dokonca som kvôli starousadlíkom trikrát od filmu chcel zo Slovenska odísť preč, lebo oni sa cítili ohrození. Boli to všetko praktici, ktorí sa niečo naučili, takže nebudem ich vymenúvať. Bývalý kameraman Spravodajského filmu František Lukeš sa výborne uviedol aj v Krátkom filme na Mostovej, kde s Vladom Bahnom nakrútili dokument o Slovensku (*Dúha nad Slovenskom*), aby neskôr spolu v Hranom filme nakrútili film *Pole neorané*. Z príkazu strany sa bývalý šofér, neskôr osvetľovač, stal asistentom kamery práve u Františka Lukeša iba preto, aby po krátkom zácviku bol preradený ako kameraman na Spravodajský film. Po nejakom čase, neviem posúdiť, no pri mojom príchode už bol šéfkameramanom. Veľmi dobre sa osvedčil, až na to, že práca so svetlom nebola jeho silnou stránkou, ale v tých časoch sa to od kameramanov Spravodajského filmu ani veľmi nevyžadovalo. Spomínaný Viliam Ptáček vystačil s tým, čo od Lukeša pri filme *Pole neorané* odkukal, t. j. jednu svetelnú schému, ak sa to dá tak povedať. Svietil rovnako na prezidenta (ak ten náhodou na Slovensko došiel) ako napríklad na kravy v kravíne a či ošipané v družstevných krmníkoch. Lebo vtedy slovenský film bol skutočne na tom dosť úzko a prijímal kde koho. Boli tam takí ľudia, že stačilo, že vedel fotografovať, tak ho prijali. To isté sa stalo niekoľko rokov neskôr, keď vznikala Slovenská televízia, tak tiež tam brali kde koho, lebo jednoducho nemali ľudí.

Boli tam nejakí ešte z Nástupu a starší?

No pravdaže tam boli. To dôležité sa človek dozvie v Slovenskom filmovom ústave. Tie praktické, také trochu širšie základy, alebo prvé fundamenty slovenského filmu vznikli za Slovenského štátu, keď vznikla v podstate slovenská filmová spoločnosť, ktorá bola v tej budove, kde je dnes Ministerstvo kultúry. A tam na 5. poschodí bola filmová spoločnosť, ktorá sa volala Nástup, a tá vydávala Filmový žurnál, a okrem toho tam bola jedna skupina, ktorá sa volala Školfilm, ale tí neboli v tej budove, tí boli na Čajkovského ulici pod stanicou. A tam bol Školfilm, oni všetko nakrúcali na 16 mm film, lebo robili výukové filmy. A tí, čo robili v Tatrách, robili na 35 mm film. A keď skončila vojna, tak prišiel jeden rozhodujúci krok, za ktorý Slováci nemohli, ani Česi za to nemohli, že vtedajší prezident Beneš podpísal Dekrét o znárodnení filmu. To bolo prvé znárodnenie, ktoré sa udialo v Československu. Čiže nie komunisti začali znárodňovať, ale začal znárodňovať Beneš, ktorý bol pod tlakom určitých vrstiev, bol v Londýne v exilovej vláde, a keď sa vrátil, tak to podpísal. A týmto znárodnením dostalo aj Slovensko, samozrejme, ako súčasť Československa, pevné základy. Z Čiech sem začala prichádzať technika, začali prichádzať strihači, asistenti, kameramani, jednoducho všetci. A učili Slovákov, ako to majú robiť. A to trvalo až do polovice 50. rokov, keď začala pôsobiť vlastná filmová inteligencia. Dvaja českí kameramani pôsobili v Bratislave už skôr, a to Karel Kopřiva a Josef Míček, ktorí pracovali už v Školfilme, resp. týždenníku Nástup.

A aké bolo technické vybavenie v Spravodajskom filme, keď ste tam robili?

Boli tam dve autá z vojnových zásob, bolo tam jedno auto, to sa volalo Bedford, to si ešte pamätám z roku 1953, v roku 1954 už ho nebolo. Staré vojnové, čo niekde našli. Pamätám si, že voľakedy osvetľovači nakladali na nákladné auto a sami oblečení do kožuchov sedeli na korbe, a tak sa chodilo na cesty.

Takže malo to potom vplyv aj na formu diela.

Samozrejme. Však som to zažil aj ja. Lebo keď sa išlo, napríklad, nakrúcať do miestnosti 6 x 3,5 metra... Dnes sa vezme jedno halogénové svetlo, dá sa do prostriedku na plafón, hodí sa ako nejaké hlavné svetlo, to stačí. Filmy boli strašne málo citlivé. Vo vtedajšej norme citlivosti, v dinoch, čo bola nemecká norma, mali pätnásť, šesťnásť dinov. Takže bolo treba svietiť v 1000-2000 luxoch ako základ, takže do takejto miestnosti šli štyri reflektory 5000-wattové a ešte 4-5 reflektorov 2000-wattových, a ešte nejaká lampa na prisvietenie. To bola záplava svetla. Ale bol aj problém, ako svietiť, aby to vyzeralo prirodzene, takže napriek veľkej technike, napriek tým veľkým ťažkostiam, kameramani museli vedieť svietiť. Dnes nemusia vedieť svietiť.

Kedy sa to približne začalo meniť, v 60. rokoch?

Áno, v 60. rokoch, začiatkom 60. rokov prišli predovšetkým nie ľahšie, ale novšie kamery. Čo sa týka kamier, oni mali v začiatkoch asi 3-4 Arriflexky, staré Arriflexky, o ktorých sme žartom hovorili, že bojovali pri Stalingrade. To ešte boli Arriflexky, ktoré boli vyrobené počas vojnových čias. Málokto vie, že Arriflexky ako kamery sa vyrábali pre Wehrmacht. To boli prvé reflexné kamery na svete, mali sektor, ktorý popri svojej pôvodnej funkcii odrážal aj obraz z objektívu do hľadáča kamery vďaka tomu, že jeho povrchovú časť tvorilo zrkadlo. Takže to boli veľmi pohotové kamery. Ale mali staré bránky, ešte filmové, ktoré boli z fibru, to bol taký špeciálny materiál, škrabali, každých pätnásť dvadsať metrov bolo potrebné otvoriť, vyčistiť, premazať... No katastrofa. Objektívy boli Pantachary, staré Biotary, napoly oslepené, neznášali „kontralicht“. Nepracovalo sa s filtrami, maximálne s oranžovým, žltým filtrom, iné techniky sa nepoznali. Svietilo sa pomerne kvalitne, ale vonku to už bolo horšie. No a vďaka tomu, že hore do kamerového oddelenia sa dostal náš bývalý kameraman, ktorý pracoval v Spravodajskom filme, Gustáv Riccini, tak začal presadzovať kamery Arriflex. Ostatné kamery, čo sme tam mali... mali sme tam Bell Howell kameru, mali sme tam jednu BH, to bola československá kamera, dívalo sa cez film, a mali sme tam dve veľké kamery, a jednu veľkú „švéchtu“, ešte z 20. rokov minulého storočia, to bola mimoriadna kamera, lebo bola veľmi robustná, veľmi veľká. Ale mala perfektný mechanizmus. Dokonca sa dala použiť aj na čiastkové trikové zábery. Ale pracovať s tým... Baterky sme mali takéto velikánske! Postupom času prichádzala nová technika, všetko sa skvalitňovalo, zmenšovalo, až nakoniec kamery boli na špičkovej úrovni.

Existovali v Spravodajskom filme aj ženy-kameramanky?

Nie. Z jedného jediného dôvodu. Keď som prišiel k filmu, tak sa ani nespávalo po hoteloch, iba po všelijakých nocľahárňach. Skončila vojna, a to chvíľku trvalo. Nastúpil nový režim, ktorý nasľuboval hory-doly. O tých politických procesoch široká verejnosť ani nevedela, a keď sa niečo dozvedela, to bolo také zmanipulované, že tomu každý veril. A pretože Slovensko bolo pomerne dosť zničené, však existujú krásne dokumenty o obnove Slovenska, ktoré nakrúcali ešte tí prví kameramani, ktorí tam boli. Bola veľká eufória obnovy národného hospodárstva. Prišla tzv. amfiteátrová kultúra, tú v podstate doniesli Sovietsi, ľudia sa schádzali na amfiteátroch a tam boli, ľudové veselice, čo predtým nebolo na Slovensku. Takže aj eufória bola a vznikol pocit, že niečo robíme, niečo tvoríme. Všeobecné nadšenie, eufória budovateľských melódií a piesní... Až na pár ľudí, ktorí boli priamo postihnutí, a o to sa režim postaral, aby boli dostatočne eliminovaní, spoločnosť netušila, čo sa vlastne deje. Samozrejme, to sa nedalo dlho udržať. Ako roky ubiehali, tak sa to odkrývalo, a prví na to narazili novinári a pracovníci, vtedy sa ešte nehovorilo masmédií, v podstate rozhlasáci, filmári, novinári, dokumentaristi... Preto potom vznikali tie krásne, pravdivé filmy z tohto obdobia.

Ako to bolo s cenzúrou v čase, keď ste prišli do Spravodajského filmu?

O cenzúre sa dnes strašne veľa hovorí. O cenzúre hovoria aj tí, ktorí ju nezažili. Ja by som kludne mohol povedať, že aj dnes je cenzúra. Lebo čo je cenzúra? Vtedy sa slovo cenzúra nepoužívalo. Ale používal sa termín tlačový dozor. To bol v podstate človek, resp. inštitúcia, ktorá bola pri Ústrednom výbore strany a všetky veci, ktoré mali viac ako regionálny dosah (keď niekde vychádzal napríklad závodný časopis v nejakom podniku, tak to tam ustrážil riaditeľ alebo kádrovník). okresný, krajský, celoštátny dosah... Netušili, že sa niektoré materiály posielajú aj do zahraničia, napríklad, my sme svoje filmové žurnály posielali do zahraničia, aj k nám prichádzali materiály zo zahraničia. Tak tam bol tlačový dozor, čokoľvek sa nakrútilo, urobila sa serviska. Prišiel tlačový dozor, pozrel sa na to. Keď tam bolo všetko v poriadku, tak na to dal razítko a bolo všetko v poriadku. Mohli sa písať komentáre, mohli sa v podstate vyberať hudby a mohlo sa miešať. Bez razítka to nešlo.

On prišiel každý týždeň?

On prišiel vždy...

To bol jeden človek?

Jeden. Kolobeh bol takýto. Pondelok boli redakčné porady, potom sa vycestovalo von, nakrúcalo sa. Potom sa strihalo a až na ďalší týždeň sa to dalo dohromady. Ale vždy v utorok, v stredu boli strižne, vo štvrtok bolo premietanie servisky z predchádzajúceho týždňa. A keď sa serviska schválila, potom sa vyberali hudby a v piatok sa mixovalo. Hneď sa v laboratóriách robili kópie, aby na budúci týždeň v utorok mohli byť nové kópie v kinách, to bolo každý týždeň. Tlačový dozor prišiel vždy vo štvrtok, ešte pred serviskou, kukol sa na to. Pokiaľ nič nezbadal, dal razítko, pokiaľ niečo zbadal, povedal: „Moment!“ Zastavil to a my sme museli čakať, aby prišiel nejaký dôležitejší tlačový dozor. A keď sa tomu nepáčilo, zas povedal „Moment“, a tak to išlo, až kým neprišiel niekto, kto povedal áno, či nie.

A keď nie?

Keď nie, tak sa to jednoducho muselo vyhodiť.

A mali ste pripravené niečo náhradné?

Vždy. Vždy, my sme tomu hovorili, že vata, lebo filmový žurnál tvorili šoty. To sú tie krátke útvary. Žurnál musel mať presnú metráž. Ešte sa nestalo, aby Žurnál kvôli tomu, že prišiel nejaký dozor, nevyšiel. Jediný Žurnál, ktorý nevyšiel, bol v roku 1968, keď prišli Sovieti. Všetko bolo obsadené, tak sme nemohli vydať Žurnál. Ale o týždeň sme vydali takzvané dvojčíslo. O okupácii, to bol rok 1968, to ešte sme ďaleko v našom rozprávaní. Tlačový dozor bol aj v krátkom filme, aj v hranom, aj v časopisoch, novinách...

Môžeme sa vrátiť do roku 1968? Čo sa vtedy zmenilo?

Prvá vec roku 1968 bola, že sa zrušil tlačový dozor. Starý režim reprezentovala určitá skupina ľudí, alebo určitá línia strany a vlády. Voľby boli manifestačné, boli jednoznačné. Jedna strana všetko dirigovala, mala svoju ideológiu. Presne určila peniaze na to, čo sa jej páčilo, určila si, ako to má byť. Na to mala aparáty, aby sa o to celé starali. Ale hlavne to bolo reprezentované tými, čo boli hore. Čiže na Slovensku sa z ničoho nič objavil niekedy v polovici 50. rokov jeden muž, ktorý bol v Bardejove krajčírom, potom mal v okrese nejaké

prejavy, v Prešove. Potom sa stal krajským tajomníkom v Prešove, potom mal jeden veľmi zásadný prejav, ktorým niekomu, ako sa hovorí, „hryzol zadok“, tak ho urobili povereníkom, vtedy ešte bolo povereníctvo, tak ho urobili kultúrnym povereníkom v Bratislave. Vasil' Biľak. Šiel takto z funkcie do funkcie. Takýmto predstaviteľom režimu bol kedysi prezident Antonín Novotný. To bol človek, čo nemal rád Slovákov, mal extempore s Maticou slovenskou v Martine, to je všeobecne známa vec. A ešte nemal rád novinárov. Bolo jedno, či sú Pražáci alebo Košičania, novinári vždy museli stáť v kúte.

No a vplyvom spoločenského rozvoja spoločnosti, nástupom nových techník, nových myšlienok, prichádzali informácie zvonku, neboli sme takí hermeticky uzavretý ako Sovietsky zväz. Vplyvom mnohých schopných ľudí na Slovensku aj v Čechách začala sa atmosféra uvoľňovať a uvoľňovať. V popredí stáli novinári. V Čechách to boli *Literární noviny* a na Slovensku *Smena*. Tá stará pôvodná *Smena*. Išlo to tak strašne ďaleko, že nastala tzv. Československá jar. A keď *Smena* ako prvá, Slávo Kalný, to bol jeden veľmi významný novinár, priamo v *Smene* napísal prezidentovi Novotnému, aby abdikoval, a to bol taký celospoločenský tlak, tie noviny, a film, a krátky film popri ňom, a filmový Žurnál popri ňom, začali uverejňovať utajené, tabuizované témy, ktoré boli v podstate tlačené do stratena, ako keby ani neexistovali. Z jedného dňa na druhý tlačový dozor odrazu nebol, nieže by ho niekto zrušil, ale nebolo ho. Tak ako, zoberme si, november 1989. Vystúpili mladí na Národni třídě a tuto boli veľké tábory ľudu, a kde bola celá bezpečnosť, a kde bola celá ŠTB? Ako keby sa zlákli. Takto isto to bolo v roku 1968. Všetci sa začali sťahovať, novinári dostali väčšie krídla, aj my vo filme a v Žurnále. A k 1. aprílu v podstate Novotný abdikoval, odišiel preč. A novinári sa chceli na ňom vyvíšiť a všetko to vysypali, všetko, čo vedeli. A vedelo sa toho dost. Vtedy vznikli také najznámejšie diela. No a preto Sovieti nemohli toto dopustiť a prišli s tankami. Obsadili nás, pretože to považovali za kontrarevolučné. No ale priamym dôsledkom, lebo sa bavíme o tlačovom dozore, priamym dôsledkom roku 1968 bolo to, že po prvý, vznikla federácia, lebo Česi museli pochopiť, že už Slováci sú rovnoprávny národ, tak vznikla federatívna republika; po druhé, stratila sa cenzúra. V roku 1969 bolo ešte všetko pohodička, ale potom sa začal uťahovať tzv. normalizačný šroub, prišlo normalizačné obdobie, tak nevyšiel tlačový dozor, ale šéfredaktori chodili na Ústredný výbor strany, tam im nalievali kvapky. A oni, keď prišli, tak robili potom vlastne tlačový dozor. Čiže nebolo treba razítka, ale prišiel šéf a povedal mi: „Vieš čo, to je taká sračka.“ . A ja: „Šéf, o čom to rozprávaš? Tak pustiš to, alebo to nepustiš?“ Hovorí: „Chceš mať problémy?“ „Ja nemám problémy, ty máš problémy, tak potom to tam radšej nedáme...“ . Potom sa urobil ešte rafinovanejší krok. Už ani šéfredaktori nemali v podstate zodpovednosť, ale zodpovednosť bola uvalená na každého pracovníka.

Čiže autocenzúra.

Autocenzúra prišla a bola ešte horšia. V roku 1973 som nastúpil ako režisér. Nikto v živote mi nič nezakázal. Mali sme jednu fantastickú výhodu, o tom teraz nikto nehovorí, proste rapídny spôsobom sa rozbiehala televízia. A vrchnosť pochopila, že televízia je dôležitejšia ako film. A práve preto si televízia robila svoje všelijaké oklieštenia a všelijaké cenzúrovania, ale my sme si mohli robiť také dokumenty... Ak mne niekto povie, že od roku 1973, keď som robil réžiu, že toto a toto som nemohol, tak dokáž mi to. To nie je pravda! Však sme si mohli robiť, čo sme chceli, však robil som napríklad film *Aká si architektúra naša*, to je krátky film, ktorý sme dávali pod titulkom *Sonda*. Mal som to jediné šťastie, že som bol v Paríži, tam som nakrútil nové sídlisko La Défence a to som vložil do svojho filmu ako kontrapunkt našej šedej architektúry. Pomohlo mi, že predtým som robil film o Bohušovi Chňoupkovi, to bol minister zahraničných vecí, a boli s tým obrovské problémy. Ani nie, že čo tam nakrútiť, ako to, že Chňoupek ako minister zahraničných vecí mal strašne málo času. A film sme nakrútili bez

toho, aby on o tom tušil, a išli sme ho pustiť do Prahy. On bol taký nadšený, že môj vtedajší šéf Mikuláš Fodor mi povedal, vieš čo, za zásluhy ťa potom pošlem do Varny, je tam svetové sympóziu architektov. Choď tam na dovolenku, ty sa rád o architektúru zaujímaš.

Zabudol som povedať, že v Spravodajskom filme mali režiséri vydelené sféry. Ja som mal výtvarníctvo, zdravotníctvo, školstvo, kultúru a architektúru a prírodu. Ostatní mali šport alebo mali niečo iné. Politické témy... tie som nenakrúcal. Ale poslali ma na také veci, kde o niečo šlo. Ten film o Chňoupkovi (*Sonda 2/1985: Lámanie pečatí* – pozn. red.) bol jeden z mála politických filmov, ktoré som robil. Aj to som nerobil politiku, ale robil som ten film tak, že on sa zaujímal o francúzskych partizánov, no a ten film bol o francúzskych partizánoch, nie o politike. No a poslali ma do Varny. Keď som už povedal, že idem, tak mi hovorí, zober so sebou kameru a nakrúť o tom film. Tak som povedal, že čo je toto, idem na dovolenku alebo robiť filmy? Nakoniec kameru som zobral, tam boli svetoví architekti, ako bol Niemeyer, ako bol Pietilä, a vyprávali o architektúre, tak tam som načerpal nové poznatky. A oni odo mňa chceli, aby som urobil film, práve vtedy bola postavená Petrzalka, ten hybrid, ktorý tu máme architektonický, a začali sa stavať Dlhé diely, tak som urobil taký kritický film v súvislosti s Varnou a v súvislosti s Parížom. Riaditeľ Bandík mi ho schvaľoval päťkrát, nezakázali mi nič, ale keď potom videli hotový film po mixáži, aj kamaráti, čo chodili na filmovú školu do nižších ročníkov, hovorili, že to nemôžem. „Vieš čo, máš tam zjazd slovenských architektov, s tým to skončí.“

Robil som kritický film o kultúrnych domoch. To bola taká revolúcia, že nás tam zavolali na Ústredný výbor a Fodorovi hrozili, že ho vyhodia, ale film nezakázali, takže už nebola cenzúra ako taká...

Kritické snímky sa objavili v Žurnále po roku 1964...

Aj pred. Poviem príklad. Mali sme jedného mimoriadne schopného šéfredaktora, volal sa Ladislav Kudelka, stal sa potom veľmi význačnou osobnosťou, v podstate, to on je analóg dejín slovenského filmu. Pochádzal zo Svitu. Vo Svite mali maličkú staničku, zanedbanú, opustenú, takú nijakú. Kudelka zobral kameramana, išli tam a nakrútili, ako to celé je. Uverejnili to v Žurnále. Nejakým nedopatrením to tlačový dozor podcenil a išlo to do kín. No také haló z toho bolo!

Kedy to bolo?

To mohlo byť 1953 alebo 1954, no tak nejako. No a vtedajší najvyšší tajomník na Slovensku, volal sa Karol Bacílek, si ho zavolať a paradox bol ten, že Kudelka bol členom mestského výboru strany ako šéfredaktor. Tak mu povedal, počúvaj sem a takto mu pohrozil. No Kudelka bol Kudelka. O rok na to, Bacílek sľúbil, že staničku dajú do poriadku. O rok Kudelka zistil, že sa s tým nič nedeje, tak znova do Svitu a začal nakrúcať zábery, potom takú epizódu, že kameraman dáva do úschovne kameru a komentár hovorí, načo budeme snímať to isté, keď vidíme to, čo tu bolo pred rokom, použijeme tie isté zábery. Tak to už Bacílka skoro porazilo a z fleku vyhodili Kudelku z funkcie šéfredaktora. A tak sa on potom dostal na Mostovú ulicu.

A je aj druhý príklad, kde v podstate kritika nebola možná. V roku 1967, čiže ešte pred rokom 1968, s režisérom Kamenickým sme nakrútili reláciu o tom, ako na kopianciach pri Trenčíne bývali chudobní ľudia, maloroľníci, ako hladovali a zomierali od hladu. To bolo v podstate tvrdsie, krutejšie, nemilosrdnejšie, pravdivejšie, otrasné, ako keď si to človek prečítal v novinách. Keď to videl na plátne, všetkých tých ľudí, to prostredie, ako žijú. To zatriaslo aj

s Prahou. Z Prahy potom prišli špeciálne autá, všetkým im zvýšili dôchodky, všetkým dali prémie, len aby to zatušovali, ani Kamenickému, ani mne sa nič nestalo. Čiže, tu je vidieť ten rozdiel, že čo boli 50. roky a čo 60., a to ešte nebol rok 1968.

Mal som kamaráta, bol primár v Čadci. Veľký cyklistický tréner. Filmovali sme ho, popíjali sme, ako gynekológ, mal fľašiek dost. Hovorí: „Čo vy tam filmujete nejaké gebuziny, pod', niečo ti ukážem.“ A ukázal mi v Čadci novú nemocnicu, kompletne vybudovanú, len bolo treba položiť možno koberce a dať zámky do dverí. Bola zavretá, ale v podstate mi ukázal, v akých skutočných podmienkach je zdravotníctvo v Čadci. Nemusel som volať vtedajšiemu šéfovi Černákovi, že zmením tému. Reportáž o cyklistickom trénerovi som nakrútil neskôr. Vtedy sme nakrútili tú Čadcu, nemocnicu, ukázali sme pravdu, skutočné prostredie v akom žili a pracovali a poukázali na vinníka, Pozemné stavby Žilina, ktoré boli za to vinné. Nič tam neostalo, uvoľnilo sa to, tiež pred rokom 1968. A jediný dopad, čo to malo, že riaditeľ Pozemných stavieb sa volal Gejdoš a bol brat riaditeľa slovenského filmu Paľa Gejdoša. Tak brat bratovi vynadal, že čo to máš za chlapov, že chodia a filmujú takéto gebuziny. A riaditeľ filmu vynadal riaditeľovi Pozemných stavieb, vlastnému bratovi, že staraj sa o svoje a nestaraj sa o moje. A Gejdoš mi ešte dal odmenu, aby sme videli, že aká bola klíma pri tom filme. Nediktovali nám...

A ešte k cenzúre poviem perličku. Keď nastupoval už za ústredného riaditeľa, už sa menili tituly, Ladislav Ondriš, tak ho varovali, aby nechodil, že je to problematické miesto, hromada ľudí, všetci jojkajú, plačú, tam majú režiséri tzv. trezorové filmy... On to napriek všetkému zobral. Asi po pol roku sme mali tvorivý aktív, a on hovoril: „Súduhovia, moje najväčšie prekvapenie bolo, že som si všetky trezorové filmy pustil a nevidel som tam nič trezorové, tak som ich všetky pustil do kina. S výnimkou Jakubiskových filmov. Všetky ostatné filmy mohli ísť. Ale režiséri na Kolibe chceli mať svoju legendu okolo seba, tak radšej nepustili film, že to je trezorový film. Všetky išli do kina za Ondriša, to je tak trošku, že niečo iné sa hovorí a niečo iné sa deje.

Čo to boli musilky?

Musilka bola veľmi jednoznačná záležitosť. Bolo MDŽ, boli prvé máje, boli výročia, bolo Povstanie, Veľká októbrová revolúcia. To boli témy, ktoré sa museli objaviť. Napríklad aj žatva. Tak tomu sa vraveli musilky. A strašne neradi sme ich robili, robili sme si srandu, že pôjdeš znova tam, kde sú diery od statívu z minulých rokov. Tak vždy šéfredaktori alebo dramaturgovia, ktorí hodnotili našu robotu, dávali príplatok za musilku, lebo tam sa nedalo nič vymyslieť. Andrzej Wajda raz na nejakom tvorivom aktíve kritizoval pracovníkov Kroniky filmowej. Kronika filmowa je to, čo bol u nás filmový žurnál. Vlajkovou loďou poľskej ekonomiky boli lode, mali lodenice v Gdaňsku a v Štetíne... Každé dva týždne púšťali jednu loď, väčšie či menšie. A vždy to muselo byť v žurnále. Poliaci mali týždenne dva žurnály. Áčko a béčko. A každé dva týždne bola loď. To už bola notoricky známa vec. To robili asistenti kamery, A na nejakom tvorivom aktíve ich Wajda za toto kritizoval. Povedali, nech si to teda urobí sám a inak. On šiel a urobil to inak. Zatlieskali mu a povedali, že teraz to môže urobiť do konca roka vždy inak ešte dvadsaťdva razy. Jednoducho, na musilkách sa nedalo nič vymyslieť. Na prvého mája musela byť tribúna, davy, ktoré jasali, na druhej strane nejaký pracovník, nejaká scéna. Vždy na jedno kopyto. A predstavte si, ten Kudelka aj z Prvého mája vedel urobiť niečo viac. Prvomájové sprievody chodili po Námestí SNP a tribúna stála vždy tam, kde je teraz Stará tržnica. Jeden dom sa tam staval 9 alebo dokonca 11 rokov. Kudelka urobil takúto vec: vzal roky 1967, 1968, 1969, 1970, 1973 až po rok 1977 dajme tomu, každý rok masy jasali a stavba len pomaly rástla. To mali mať postavené za pol roka. Takže aj také kritiky sa robili niekedy.

Dobre, že ste spomínali Kroniku filmowu, mali ste prístup aj k zahraničným týždenníkom?

Samozrejme. Všetky masmédiá majú stanovenú určitú hodinu každý deň, keď v podstate cez éter idú informácie a človek si ich pozerá. Dá sa to stopnúť, nakopírovať, prevziať. Tak sa preberajú správy, ktoré vidíme večer bežať v televízii. U nás bol podnik zahraničného obchodu, volal sa Filmexport, bolo to také oddelenie, a to sa posielalo jeho prostredníctvom do Mníchova, tam bola agentúra Fox. Tam sa posielali všetky naše žurnály bez výnimky. Nie teda krátke filmy, čo chodili do Oberhausenu na festival. Do Foxu sa posielali všetky týždenníky, ale aj modráky, čo bol v podstate negatív, z ktorého sa dali kopírovať ďalšie kópie. Posielali sa celé týždenníky, a keď sa im tam niečo páčilo, tak oni si celý týždenník zobrali a dali do svojej agentúry. A zase oni nám posielali, takže my sme dostávali každý týždeň z Mníchova niekoľko žurnálov. Dostávali sme nemecké žurnály, holandské, poľské, maďarské, španielske. A keď sa nám niečo páčilo, tak sme si to mohli uverejniť. To sa potom po istej dobe zvyšovalo, buď sme to vymieňali metre za metre, alebo sa za to platilo. To bola naša pýcha, keď sme niekde v cudzine objavili našu snímku. Mal som aspoň 9-10 krát vonku uverejnené materiály.

Raz mi uverejnili jeden na nejakom festivale filmových žurnálov v Španielsku a boli vyzvané všetky krajiny, ktoré ešte vyrábali žurnál, lebo žurnál už vtedy pomaly odchádzal. Vtedajší môj šéf Štefan Bujna si vymyslel, že tam pošleme farebný žurnál, už sme začali vyrábať aj farebné kópie. Prvý máj v Bratislave, krásna Bratislava, ľudia oddychujú, jedno s druhým a tak. A na konci žurnálu som mal takú snímku, že som bol na Silickej planine a nakrútil som taký jeden maličký žltý kvietok, volal sa psí zub, kandík. A aby to bolo zaujímavé, lebo Silická planina je len mierne zvlnená vápencová krajina, zobral som z Rožňavy jednu triedu zo základnej školy, druhákov-tretiakov. Zavolať som pána učiteľa a išli robiť akože herbár na Silickú planinu. Trhali tam a dávali ich do herbára, ale keď prišli ku kandíku, pán učiteľ vraví: „Detičky, nie, toto je zákonom chránené, toto si odfotografujeme a dáme si fotografiu do herbára. A toto keď videli v Španielsku, boli celí hin a považovali to za propagandu, keď videli tie fangle, prvý máj... že predsa komunistický režim sa nemôže stavať na takých prkotinách, ako je takáto nejaká rastlinka. No neverili tomu.

Alebo som robil reportáž v Hencovciach pri Vranove, Tam bol drevokombinát, okolo dvetisíc zamestnancov a neboli výplaty. Prišiel hlavný účtovník, alebo kto to bol, do každého cechu, na veľký stôl porozkladal päťstokorunáčky, stokorunáčky, dvadsaťkorunáčky aj drobné mince. A ľudia tam chodili podpisovať a sami si brali peniaze. Ani halier sa nestratil. Keď som toto uverejnil a bežalo to v kinách, zase to označili za komunistickú propagandu, lebo to nemôže byť pravda. No ale bolo to tak.

V roku 1959 ste s Rudolfom Urcom realizovali krátky film *Človek z Málinca*. Ako si na to spomínate, na reakcie divákov? Nešlo o heroické portrétovanie...

Tento film bol zaujímavý a pre mňa významný z dvoch dôvodov. Prvý dôvod bol ten, že Rudo Urc patril medzi vzdelancov. Urc po svojom príchode z FAMU najprv zakotvil v žurnále, až potom odišiel na Mostovú. A samozrejme, že nadviazal na starousadlíkov, my tí mladší sme si neuveriteľne rozumeli, my sme napríklad rovnako uznávali, aby sa to teraz nebralo ideologicky. Ovplyvnila nás sovietska filmová avantgarda. A pretože som si ako aj Jakubisko svoje zábery kreslil, rozkresľoval dopredu, tak robil som niekoľko vecí pre filmový žurnál a Ruda to nejakou zaujalo. A objavil takú nejakú správu v novinách, že v lučeneckom okrese bol vyhlásený najlepším traktoristom bývalý partizán, ktorý nemá nohy. Išiel tam. On

je z Gelnice, nemal to ďaleko. Tak išiel tam, zoznámil sa s ním a tak ho to zaujalo, že napísal veľmi slušný scenár, ktorý vôbec neheroizoval Slovenské národné povstanie, dokonca neheroizoval ani toho človek samotného. Ale bol problém, ako to nakrútiť a s kým. Vybral si mňa.

Keď voľakto voľakedy prišiel k filmu potom v neskorších časoch, prišiel zo školy a hneď mohol robiť film. Voľakedy aj slávni režiséri, aj slávni kameramani museli prejsť asistentskou tortúrou, nie aby sa osvedčili, ale aby sa naučili ako jednať so štábmi, s ľuďmi, lebo je to tímová práca. Takže Grussmann, Strelinger a ostatní spočiatku skutočne pracovali ako asistenti. Nie dlho, týždeň, dva týždne, mesiac, dva mesiace. Ja som bol totižto tiež v tej pozícii asistenta. Keď sa povedalo, že ideme robiť do žurnálu, to nebolo zaujímavé, ale že ideme robiť film, tak všetci kameramani sa postavili, že to teda nie. A povedali Urcovi, že keď nie, tak teda nie, nájdi si iného kameramana. On povedal, tak nebudem robiť ten film. No ale bolo to dobre napísané, tak povedali, že dobre, choď robiť s Rudom, choďte vy dvaja Rudovia tam. Ale keď sa ti to tam zopsuje, tak na nikoho nenadávaj. A my sme sa dohodli, že urobíme to, čo ešte dovtedy v slovenskom filme nebolo, teraz je to už bežný pojem – pocitovú, vnútornú, subjektívnu kameru. Vtedy všetko bolo zabetónované. Keď kameraman Krška urobil jazdu, nechal si ešte kolieska privariť, aby sa mu netreli, to muselo byť dokonalé. Keď nebolo na oblohe 5-6 obláčikov, tak sa to nesnímalo. Keď nebolo pekné svetlo, tak to nebolo socialistické... A naraz prišlo niečo takéto. Ja som s kamerou behal, skákal, plazil sa, do vody som padal, všetko možné, tak ako sme si mysleli a ako nám to on povedal, ako to cítil. Strihal nám to Maxo Remeň, to bol voľakedy fenomenálny strihač, v momente pochopil, čo a ako. A strihal dynamické strihy s podpornými pasážami. Problém bol, že akonáhle bola serviska, to bol ešte aj tlačový dozor... Všetci kukali ako vyorané myši, že čo toto je. A pritom tá scéna nie je až taká strašne dlhá, však sú tam aj pokojnejšie a dlhšie sekvencie, nie celý film je taký divoký. No to vtedy bola veľká oná, ale nakoniec to schválili, horko-ťažko. Film vošiel do análov, dostal sa dokonca do nejakej zbierky UNESCO, aj tam to niekde je. No a ja som sa takto potom stal kameramanom, potom to už išlo.

A režisérom som sa stal v roku 1973, keď zomrel režisér Štefan Ondrkal. Chcel som ísť vtedy robiť do televízie, už som tam bol dobre zapísaný v redakcii kultúry, to ma aj bavilo. No ale tak potom som zostal pri filme, čo som aj dobre spravil.

Čas, ktorý žijeme

Čas, ktorý žijeme vznikol presne v 68. roku, na jar, a to bola priama reakcia práve na tie *Literárne noviny* v Prahe a *Smenu* u nás. Vtedy Laco Kudelka prišiel s takou myšlienkou, oslovil ešte Vlada Kubenku, oslovil Štefana Kamenického a oslovil Ivana Húšťavu, oni štyria vytvorili dokument, celovečerný dokument. V podstate je založený na výpovediach prostých ľudí a výpovediach vtedajších prominentov. A aby to nebol taký ťažký únavný film, tak v bol prerušovaný tým, že tam vystupovali Prúdy.

Koho to bol nápad?

Húšťavov. Húšťava to preto urobil, lebo bol s Hammelom a s tými ostatnými kamarát a mal s nimi dobré kontakty, a vtedy ešte Prúdy neboli to, čo je, napríklad, dnes Elán, ale už boli pomerne dosť známi. Boli dve skupiny, boli Beatmeni, ale tí to odmietli, tí potom emigrovali, a Prúdy to zobrali. Tak tí tam vždy mali akože hudobné vložky. My sme prakticky po celom Slovensku chodili za ľuďmi, o ktorých si Kudelka, alebo Kubenko, alebo Kamenický mysleli, že sú zaujímaví. Takže roľníci, prostí technici... Spoločnosť sa hýbala a bolo treba tie otázky zodpovedať. Zásadná otázka bola, či ľudia sú spokojní s danou situáciou. Nikomu nenapadlo,

že by mohli prísť nejaké prudké reformné zmeny, že by prišiel 21. august a takéto veci. Ľudia pociťovali, tak, ako to dnes pociťujú (Rozhovor sa uskutočnil tesne po voľbách v júni 2010 – PZ.) potrebu zmien. Treba povedať, že aj keď tých komunistov v Československu bolo asi jeden milión z 15 000 000 obyvateľov, nebola to bohvieaká prevaha, ale z toho jedného milióna straníkov, ja som nebol straník, ale z toho jedného milióna straníkov v podstate, dá sa povedať, že zdrvivajúca väčšina, 950 000, boli prostí ľudia. Mnohí vstúpili do strany preto, lebo nemohli iné robiť, na funkciu keď im záležalo. Niektorí to robili z prospechu, ale takí tí škodliví karieristi, tých bolo pomerne málo. A väčšinou boli v represívnych zložkách, v Bezpečnosti a v štátnej aparátúre. Chodili sme do Prahy, ale treba povedať, že tú Československú jar v podstate začala *Smena* a Pražáci sa pridali, zvlášť na pôde Československého spisovateľa, tam bol Goldstücker, tam bol Smrkovský, tam som bol priamo v Prahe a vtedy som sa prvýkrát dotkol v podstate veľkého sveta, tam chodili skutočne veľké osobnosti.

Ktoré časti dokumentu ste nakrúcali vy?

Začínali sme s Romanom Kaliským a Goldstückerom, všetci tam čo boli, to je moja robota. Čo sa týka roľníkov a tých ostatných, tak to robili druhí, to som nesnímal ja. A Prúdy snímal, myslím, Strelinger. A ešte chcem povedať, že to nebola zásluha toho ktorého kameramana, čo sníma, to bolo to, že sa rozdelili sektory, že ktorý režisér sa čomu bude venovať. A Kubenko dostal na starosť Prahu. A keď dostal na starosť Prahu, tak mi povedal: „Počuj, ty si v Prahe, chodil si tam do školy, ty Prahu detailne poznáš, bolo by treba ju prechodiť takými zákutiami, ktoré nie sú ako z pohľadnice... Taký všedný pohľad na to.“ No a ja som Prahu veľmi dobre poznal.

Aké boli divácke reakcie?

Reakcie potom boli fantastické. Pamätám si, že stáli šóry, keď sme to premietali v kine Pohraničník, to je tam, kde je dnes Ministerstvo kultúry. Len problém tohto filmu zase spočíval v tom, že čas sa tak rýchlo valil, že keď sme v apríli, v máji dali film do kina, sme chodili po celom Slovensku, v Bystrici, v Poprade, všade veľké šóry, aj sme to niekde nasníмали, že aké šóry tam sú, ale tak rýchlo sa to valilo, že proste z ničoho nič prišiel 21. august a ten film vlastne už bol proste starý. Vlastne už nebol aktuálny. To je najväčší problém filmu. Najväčší problém žurnálu bol, že nebol aktuálny. Nakrúcali sme žatvu, no kým ona došla do kín, už bolo po nej. A keď to išlo potom na okres, tak niekedy sa žatva na Žitnom ostrove premietala, čo ja viem, v septembri, v októbri. Proste ten dlhý exploatačný čas filmu, to bola hlavná jeho prehra voči televízii.

Prvé dni okupácie.

Okupácia pre mňa začala 21. augusta o pol šiestej ráno, keď mi niekto búchal na okno. Kameraman Oskar Šághy ma prišiel zobudiť a hovorí: „Vstávaj, ty leňoch, však sme obsadení.“ No a o dvadsať minút na to, lebo ja som nebýval ďaleko od Štefánikovej ulice, kde sme mali Spravodajský film, sme vbehli do tohto. Podaktorí sme mali taký zvyk, že sme vždy mali jednu, dve kazety pripravené, že sme mali nabité. Pre istotu. Tak som rýchlo nabil dve kazety, do druhých dvoch som dal film a o dvadsať minút už som bol na uliciach. No a ako som išiel smerom do mesta, mal som takú brašničku, v nej som mal tri kazety, mal som baterku a kameru len v ruke, samozrejme, po kapsách som mal dlhšie objektívy, lebo tam sa nedal používať statív a takého veci. Stretol som nášho osvetľovača, hovorím: „Kam ideš?“ „Do roboty.“ Hovorím: „Tak, ideš so mnou.“ Dal som mu brašnu a potom sme stále po tie tri-štyri dni chodili spolu ako dvojica. To nakrúcanie bolo fascinujúce preto, lebo to mesto

kypelo, vrelo. Keď som napríklad išiel na Štúrovu ulicu, tak celá Štúrova ulica prakticky skoro až na námestie bola plná nákladných aut. Na korbách sedeli, spali sovietski vojaci, boli takí unavení, že tí ľudia ich takto drgali a búchali do nich a hovorili: „Však zobuď sa, ty okupant, načo si sem prišiel?“ Skákali im po kabínach... Tam sa aj strieľalo, rozstrieľali všetky okná, však nám hvízdali guľky nad hlavami. Ale mali sme akú takú intuíciu. Televízni kameramani, ktorí pracovali so šestnástkami, to mali jednoduchšie. Fotoreportéri tiež. My sme mali veľké Arriflexy, to bola veľká kamera, 35mm. To sa nedalo do ničoho schovať. Tak sme to robili tak, že sme sa schovávali poza ľudí. Napríklad som požiadal dvoch, oni sa takto rozostúpili, ja som za nimi kráčal, aby ma nebolo vidno... Proste tak sme to museli nakrúcať.

Zábery sa potom objavili v dokumente *Čierne dni*...

Áno. To je totižto takáto historika. Prvý žurnál sme nevydali, pretože laboratóriá, všetko bolo poobsadzované, všetko stálo, ochromený bol prakticky celý život v republike. Ale potom sa vydal takzvaný dvojtyždenník. A to keď potom videl Husák, on bol veľký fiškus, on bol advokát a veľký fiškus, tak sa, samozrejme, niekto mu to doniesol, že sa premieta po kinách, tak nechali si to premietnuť, tak tieto žurnály zakázal. A Kudelka išiel normálne do laboratória, odstrihol úvodné titulky, že filmový žurnál, no a dali tam nové titulky: *Čierne dni*. A už z toho bol dokumentárny film. Bez akejkoľvek zmeny. Tak potom sa to ako *Čierne dni* premietalo a premietalo sa to aj v Oberhausene, tam sa to mohlo premietiť, malo to získať nejakú cenu, ale tam to zakázali, lebo sovietska ambasáda vystúpila, proste neželali si to. Totiž Sovietsi, aby ste rozumeli, Sovietsi natočili kontrafilm. Volalo sa to *Československo 1968* a natočili príchod sovietskych vojsk a všetko ako sa to dialo zo svojho pohľadu.

Kde presne ste nakrúcali tie zábery?

Po celom meste. Chodili sme po izbách, po bytoch, po strechách, po povalách, dokonca spod áut sme nakrúcali... Viem, že Jakubisko niečo nakrúcal... Totiž, treba pochopiť, že celý ten august bola otázka v podstate, dá sa povedať, dvoch dní. Možno troch. V Bratislave. To bol 21. august, ktorý bol hektický. Kde boli streľby, všetko možné. Potom bola noc, ktorá bola plná rachotu, a ďalší deň sme nevychádzali z údivu, lebo všetky tie unavené, špinavé, zablatené a zničené vojská a technika naraz tam nebolo. Všetko bolo vygumované, vyleštené, všetci boli vyčistení a všetci Sovietsi nám hovorili, že: „Vot kontrarozviedka, kto toto rozstrieľal?“ A my: „Však vaši včera.“ Hovorila: „Však my sme prví.“ Taká finta. No a ten druhý deň ma ešte aj chytili, keď už tak bolo to konsolidované, možno keby ma boli chytili prvý deň, tak som v prdeli, ako sa vraví po slovensky, ale ten druhý deň ma chytili, natiahli takú pušku, priložili mi ju na prsia, že čo a ako. Píšem v knižke (kniha sa volá *Takmer desať, ba aj viac miliónov...* – PZ), ako sa mi podarilo ujsť. Proste ľudia sa rozostúpili, potiahli ma, zomkli sa a ušiel som.

A potom bolo ticho. Naraz nebolo nikoho. Nebolo, proste nebolo nič. Nevedeli sme, čo máme robiť, a vtedy Černák ako šéfredaktor povedal: „Vážení, tie vojská niekde musia byť.“ Lebo rozhlas furt fungoval a rozhlas furt hlásil, ten ilegálny, že tam sú vojská, tam sú vojská, tam je taký pohyb, tam sú také cisterny. Tak sme logicky usúdili, že niekde musia byť poschovávané. Černák vytvoril dva štáby, každý štáb sa vystrojil po svojom, v jednom štábe bol Fodor, neskorší môj šéf, ten bol vtedy kameramanom, on išiel severnou cestou, to znamená hore na Trnavu, na Piešťany a kukal, kde akého Rusa nejakého zbadá. Ja som išiel spodnou cestou, to znamená Nitra a potom Banská Bystrica, Lučenec, až po Košice, až na východné hranice. A všetko, čo som videl, som nakrúcal. A tam sa stali také dve, by som povedal, veľmi významné veci. V Rožňave som narazil na ten rozstrieľaný hotel, to som všetko nasnímal, aj to, kde boli guľky, aj výpovede ľudí; a pri Košiciach som sa preobliekol

za sedliaka. Ako k tomu došlo? V Košiciach bol tiež pokoj. A ľudia nám rozprávali, že čo a ako. Vtedy bol rozostavaný ten hotel Slovan. To je taká výšková budova v meste. Bola to surová stavba. Tak som vyšiel hore, už bolo tak okolo piatej, šiestej poobede, a kukal som smerom na Michalovce, teraz je tam sídlisko, ale vtedy tam nestál ani jeden holý dom. Ale stáli tam kanóny a tanky a všetky mali namierené hlavne na Košice. Tak som zbehol dole, zobral som kameru, vybehol opäť nahor a spoza akéhosi múrika som tú techniku na kopci nakrútil. A potom hovorím: „Kristepane!“ A na druhý deň sme tam išli. Najprv som sa prezliekol za sedliaka, dal som si mech. To bolo takto: z Košíc išla hore cisterna a my sme sa nalepili za ňou. Mali sme auto, ktoré bolo veľmi špecificky upravené, to bol taký Barkas, to bol taký mikrobús východonemecký, na ktorom väčšinou pekári nosili jedlo. A ja som si zadnú časť Barkasu celú vyložil čiernou látkou a do nej som porobil také dierky, ktoré sa dali zakryť. Keď som tam priložil optiku a sklá boli čisté, tak som zvnútra, nikto ma nevidel, mohol prísť takto blízko k vojakovi, ako sedíš teraz ty, no a on netušil, že ho snímam. No a tak sme išli za tou cisternou a ona prišla na koniec dediny a stratila sa za takou miernou vyvýšeninou. A tam bol nejaký taký starý ujko, no a pretože som Prešovčan, tak som išiel na neho východniarsky. A všimol som si, že sú tam také dva rozostavané domy. A jeden z tých rozostavaných domov stál presne na tom miernom horizonte. Tak som si od toho dedka požičal čižmy, požičal som si takú nejakú halenu, nejaké také staré nohavice, dal som si nejaký taký klobúk, vybral som si nejaký mech, do mecha som si na spodok poukladal kazety, dal som si optiku, dal som si rezervnú baterku a na to som poukladal nejaké kapustové listy a ešte nejaké dve kapusty. Celé som si to cez plece prehodil. Celý štáb som nechal v tom krajnom dome. A teraz som tam išiel a zistil som, že tam bola taká stráž, ktorá strážila prístupovú cestu. Tak som z druhej strany vošiel do toho domu a len vtedy, keď išlo auto, len vtedy som mohol chodiť, aby nebolo počuť moje kroky. Tak trvalo mi chvíľku, než som vyšiel hore, a keď som vyšiel hore, skoro som zdochol. Predo mnou dole celý vojenský tábor sovietsky, stavali domce, stavali stany, tam bolo školenie, tam pochodovala nejaká jednotka. Taký intímny záber. Mal som možnosť dívať sa do toho tábora, tak štyri hodiny som tam hore strávil, ale vždycky len vtedy som mohol nakrúcať, keď dole išlo auto, lebo tú Arriflexku počuť. A tak zvlášť na takom poli počuť, že hore niečo vrčí. Tak mi to dlho trvalo, dvestoštyridsať metrov som tam vytočil, a keď išla hore nado mnou nejaká helikoptéra, tak som sa musel schovať... Myslel som, že ma tam zastrelia. Všetky materiály, čo sme nakrúcali, sme posielali do Viedne.

Ako presne prebiehal ten proces?

Keď sme to vyvolali, tak sa urobili dve kópie. Jedna kópia sa u nás spracovávala a druhú sme poslali do rakúskej televízie a ona to potom odvysielala. Večer sme sa vrátili, ráno to doniesol Forisch už vyvolané, a večer sme sa dívali na správy a naraz počúvam, že som najdrzejší filmový kameraman východného bloku.

Ako sa zmenil Spravodaj pod vedením Štefana Bujnu?

Uf, Štefan Bujna. Štefan Bujna zvaný Ičko. Treba najskôr povedať, kto to Bujna bol. Bujna bol voľakedy produkčný, ale v podstate sa mu podarilo a premenovali ho za redaktora Spravodajského filmu. V podstate mal za sebou pomerne veľmi bohatú prax z Krátkeho filmu ako produkčný. Vedel jednu veľkú vec: že v podstate nič nie je také horúce, aby sa to nedalo zjesť. Na druhej strane bolo starousadlictvo, lebo on patril medzi tých starých, základných, podľa mňa presne vedel uhádnuť, čo môže pustiť, čo nemôže pustiť... Celý žurnál išiel po 68. roku hore, on ho znova zarazil a znovu sme sa vrátili tak niekde na úroveň nie celkom 50. rokov, ale na rozhranie tých 50.-60. rokov. Takže tých vyše 10 rokov, čo robil šéfa, žurnál totálne padol dole. Bohužiaľ, ale Bujna bol taký. Nie náhodou najdlhšie bol šéfredaktor.

Prežil som niekoľko šéfredaktorov, lebo my sme nemali šéfa, my sme boli ako redakcia braní. Ako filmové noviny.

A Laco Kudelka ako šéfredaktor?

Laco Kudelka bola tá najjasnejšia, najjagavejšia, najprogressívnejšia postava. Začínal ako radový redaktor podnikového časopisu vo Svite. V 52. a v 53. absolvoval jednoročnú robotnícku jednoročenkú, to strana robila popri FAMU. Napríklad Paľo Gejdoš, režisér a riaditeľ filmu tam chodil, chodil tam Fero Truc, kameraman z televízie, tam chodili viacerí a medzi nimi bol Ladislav Kudelka. To bolo v Hostivaři, v Prahe, tam boli ateliéry. Keď sa vrátil, stal sa radovým redaktorom a po asi pol roku šéfredaktorom. Jeho začiatky sa niesli v prísne straníckej línii, lebo dokonca vedel vytknúť Šághymu, že si doniesol průzkované ponožky, že to sú americké, tak vyšiel sa preobuť. Ale on bol podobný prípad, ako bol napríklad Vlado Kubenko, alebo ako bol novinár Roman Kaliský. Roman Kaliský, však to píšem vo svojej knižke, vedel napísať aj veľmi otrasný komentár, lebo to boli ľudia, ktorí tomu socializmu skutočne verili, lebo nepoznali pozadie tých vecí. Boli mu hlboko oddaní, lenže tie roky šli – a oni boli dokumentaristi, boli spravodajcovia, neboli v hranom filme, nemali samé fikcie a vymyslené story. Oni sa dotýkali reálneho života a naraz vlastne zistili, že ono bolo toto inak, toto inak, oni sa začali pomaly meniť, až sa dostali vyslovene na tú druhú pozíciu. Dnes je Roman Kaliský, on ešte žije, v podstate on je posledný, čo ešte žije, tak je vyslovene antisoviet. Nie antokomunista, lebo komunizmus je pekná idea, len je antisoviet. Kubenko sa tak isto dostal na druhú stranu. Všetak jeho film *Tryzna* o Palachovi, ako ho upálili, patrí medzi najdojímavejšie filmy, aké vôbec vznikli v Československu aj o Palachovi. To pre nás nenatočili taký film, ako Kubenko natočil tú *Tryznu*. A to isté Kudelka. Bol členom mestského výboru strany, kľudne sa postavil proti, lebo vedel povedať, že to nie je správne. Všetak kvôli tomu aj trpel. Natočil film *Leopoldovská pevnosť* a natočil iné filmy, ktoré treba vidieť, aby človek pochopil, ako sa môže človek zmeniť, tým, že má legitímáciu, to ešte neznamená, že je zlý.

Milan Černák?

Milan Černák je trošku z iného cesta, lebo Milan Černák je predovšetkým kultivovaný človek, navyše človek dosť opatrný. Kudelku odstavili prvýkrát za tú stanicu vo Svite. Potom, keď bol významným režisérom, odstavili ho za 68. rok, za *Leopoldovskú pevnosť*, za *Čierne dni* a všetky tieto filmy, skutočne boli trezorové, 22 rokov o nich nikto nevedel. Vtedy paralelne začal preberať jeho funkcie Černák a Černák, keď nastúpil, skutočne mu nemožno uprieť, snažil sa dodržať kudelkovskú líniu. Lebo to bola kudelkovská línia. No ale niečo sa dalo, niečo sa nedalo udržať, ale skutočne, nepocitovali sme absolútne nič, žeby sme boli obmedzovaní. Lenže, hovorím, tam kde bol dravo žurnalistický, až taký, by som povedal, agresívny ten Kudelka, tak tam bol zas Černák trošku opatrnejší. Ale takisto aj Černák vedel, že tam bude len do času, lebo aj on bol podpísaný pod *Čierne dni*, to sa nedalo vygumovať. Potom odišiel na Mostovú.

S kamerou ste precestovali mnoho krajín. V čom bolo špecifické nakrúcanie v Sovietskom zväze?

Sovietsky zväz bol špecifický v tom, že v podstate inak vyzeral zvonku a inak vyzeral zvnútra. A oni si to veľmi dobre uvedomovali. Tak keď tam prišiel nejaký náhodný turista, tak sa mu postarali o trasu. V zásade sa v Sovietskom zväze dalo cestovať buď lietadlom z mesta do mesta, aby človek niečo nevidel, a presne na tie miesta, kde oni chceli, alebo, keď sa cestovalo vlakom, tak len po Moskvu. Akonáhle niekto chcel niečo iného nakrútiť, tak mu

dali sprievodcu, ktorý zabezpečoval, že štáb alebo novinár alebo televízia alebo ktokoľvek neurobil nič proti sovietskej línii ako takej.

Poviem príklad, ktorý spomínam aj v knižke. Kamarát Štefan Kamenický, spolužiak zo školy, my sme štyri roky chodili spolu do školy, nakrúcal film o hrdinoch Slovenského národného povstania. O jednom generálovi, ktorý tu bojoval ako vojak, o jednom kameramanovi, ktorý ako sovietsky kameraman prišiel a bol v Slovenskom národnom povstaní, a o jednom partizánskom veliteľovi, ktorý bol na východnom Slovensku. A všade dostal sprievodcu, ktorý sa o všetko staral. Ale keď nakrúcali toho partizána, ktorý žil asi dvesto päťdesiat kilometrov od Moskvy, tak program bol takýto: v Moskve vyfasovali sprievodcu, sadli do lietadla, preleteli tých 250 či 300 kilometrov do toho mestečka smerom na Volgograd. Prišli tam v noci. Na druhý deň ráno mali pristavený vyhladkový mikrobús. Naši boli len štyria, sprievodca bol piaty. Prešli sa cez mesto a on pobehal všetky pamätihodnosti, ktoré boli v meste. Nato sa vrátili na obed, lebo sa niekde ešte zastavili na nejakej dači na nejaké občerstvenie, prišli teda na obed, naobedovali sa v hoteli a sprievodca im hovorí: „Vážení, sme unavení, ideme si ľahnúť, odpočinúť si, program je takýto: Večer ideme do divadla, je tam nejaké predstavenie, na druhý deň je nedeľa, pôjdeme pekne na obed, zalovíme si ryby, v pondelok ideme za tajomníkom okresného výboru partaje, v utorok je nachystaná na nejakej dači poľovačka a v stredu pôjdeme za Balijutom. Balijuta nás v stredu čaká.“ No naši sa naobedovali, išli hore na izbu, chvíľu sa pomrvili a Šággy hovorí Kamenickému: „To čo tu budeme takto sedieť? Však poďme robiť.“ „Čo budeme robiť?“ Hovorí: „Však Balijutu, však toto je malé mesto, určite ho každý pozná.“ Zišli dole, tam bol taxikár. „Viete, kde býva Balijuta?“ On že: „Ó, to náš geroj a takto.“ Problém bol v tom, že Balijuta bol 15 rokov v gulagu. Keď sa vrátil z vojny, tak hovoril, že na západe sa lepšie žije, tak ho zavreli na 15 rokov. Keď prišiel Chruščov a keď prišla perestrojka, pustili ho. Takže už mohol byť vo filme. Sadli do auta, prišli k Balijutovi, ktorý sa strašne čudoval, že prišli, ešte viac sa čudoval, že tam nemajú sprievodcu, toho „gida“, ako sa hovorí, no ale preto, že bola perestrojka, tak čo sa ho pýtali, to im porozprával, samozrejme, bol natoľko opatrný, že vedel, čo má hovoriť a čo nemá hovoriť. Oni sa vrátili, vypili butylku vodky s ním, vrátili sa, večer okolo siedmej prišiel sprievodca dole, večerali, a on hovorí: „Tak, tvarišči, zopakujeme si program.“ A Kamenický hovorí: „Netreba zopakovať, my sme už u Balijutu boli.“ A Štefan mi hovorí: „Ty, keby si ho bol videl, takto mu zmrzli ruky, takto asi minútu stál, a keď pochopil, čo sa stalo, položil vidličku, položil nožík, uklonil sa a povedal: „Tavarišči, izvinite, prepáčte, súdruhovia.“ Odišiel a viac ho nevideli. O polhodinu tam bola KGB, všetkých zbalili rovno do lietadla, na letisku ich čakal JAK, to je také maličké lietadlo pre pätnásť, či pre dvadsať ľudí, leteli do Moskvy, rovno na ambasádu, tam bol Milan Lajčák, náš veľký básnik socialistický, ktorý bol vtedy veľvyslancom, ten si takto držal hlavu. „Súdruhovia, čo ste to porobili.“ Všetko zabalili, čakali na nočné lietadlo, leteli rovno do Bratislavy, bez slova, nič im nepovedali. Lebo keby to bola televízia, tak sa na to pozerú, no ale pri filme sa nedalo. Tuto v Bratislave ich čakal pracovník moskovskej ambasády, ktorý zabalil všetku ich batožinu, celú batožinu. V pondelok ráno sa to vyvolávalo na Kolibe, ten pracovník sa pohol, až keď sa pozrel na všetok materiál: „V poriadku, tvarišči, môžete uverejniť.“ Proste, chýbal sprievodca, oni nemali kontrolu, čo sa stalo. To bol Sovietsky zväz. Tam sa bez „gida“ nedalo točiť. Však o tom by veľké historiky Karol Kállay narozprával. To by sme tu sedeli dve hodiny. Keď robil knihu o Moskve.

Ako sa publicistický film vyrovnával s čoraz väčšou popularitou televízie?

My sme nemali problém, čo s týkalo verejnosti. My sme mali iný problém. S televíznymi pracovníkmi. Lebo televízia v podstate naberala a televízia prevzala zopár pracovníkov od filmu, prevzala všetky normy. Pri filme bol rozdiel, či som urobil šot, ktorý mal 30 metrov,

alebo som urobil film, ktorý mal 300 metrov, alebo hraný film, ktorý mal 3000 metrov. A teraz si predstavte, že išiel tam niekto niečo nakrúcať, urobil polhodinovú reláciu, a dostal honorár ako za normálny hraný film, boli pätnásť, dvadsať tisíc. To bol prvý veľký problém, že oni boli platení za dĺžku, potom ich začali okliešťovať... Keď sa to začalo zrovnávať, televízia nabrala hocikoho, stačilo, že vedel fotografovať, už ho brali ako kameramana. Vedel písať, už ho brali ako redaktora. A dodnes televízia trpí tým, že viac dáva na hovorené slovo, ako dáva na obraz. Televízia je všeobecne ukecaná. Tam sa musí kecať, kecať, kecať. Zoberme si len spravodajstvo. Tam sa keca, tam nevidíš film, že by si sa pol minútu alebo minútu díval, vnímal len obrázky a hudbu. Nie, televízia je o niečom inom. A to všetko robia tí novinári, ktorí tam dodnes sú.

Ale stala sa taká jedna vec, že keď chcela televízia urobiť nejaký dobrý film, vždy si hľadala profesionálov, lebo doma mali slabých tvorcov. A tí slabí tvorcovia začali týchto profesionálov z filmu podrážať. Čo som robil v televízii, to všetko malo punc vyššej kvality, ako keď to robili domáci. Oni sa potom časom vypracovali, ale ten nástup, tie trecie plochy boli až nepríjemné.

Ešte jedna nepríjemná historka. Keď som prišiel k filmu, tam boli starousadlíci. Prišiel mladý kameraman na Spravodajský film, mal ísť von na cestu, všetko si prichystal, ale než prišlo auto, sedel hore a čakal. Medzičasom starousadlý kameraman prišiel dole a zrazu mu poprestríhoval smyčky, aby mu kamera haprovala. A toto isté robili aj tí televízaci, väčšina. Konflikty starého s novým vždy boli a vždy budú.

Rok 1990 musel byť pre vás smutný, Spravodaj sa musel zrušiť.

No, ani nebol smutný. Filmový žurnál ako taký bol anomália. Anomália bola v tom, čo som už spomínal, že natočili sme žatvu a do kina išla až o desať dní. Už bolo dávno po žatve na Žitnom ostrove. Potom sa to premietalo tam, tam, tam, takže niekde sa tá žatva premietala ešte aj v septembri, v októbri. Filmový žurnál nebol včasový. Problém všetkých šéfov – Černák, Bujna, Fodor, Fornay – bol v tom, že nevedeli pochopiť, že už nemôžeme robiť filmový žurnál v tých záznamoch ako voľakedy, keď žurnál bol monopolný, že by sme mali filmový žurnál premeniť na obrazový magazín, alebo na niečo iné. Síce potom vznikali monotémy, ale v podstate stále sme narážali na problém, že nemôžeme tvrdiť, že dnes je pondelok, keď dnes už je koniec mesiaca... To je najväčší hendikep. A nikto z tých šéfov nebol ochotný toto akceptovať, dramaturgia, ktorých sme tam potom mali, neboli na tej úrovni, aby toto vedeli nejakým spôsobom zmeniť, aby stal sa z toho skutočne zaujímavý materiál, ako napríklad teraz je kinokronika, alebo niečo také. Jednoducho hovoriť o témach, ktoré majú nadčasovú platnosť. Čiže môžeme sa o nich baviť aj v januári, môžeme sa baviť aj v marci. Pociťovali sme, že niečo sa musí diať, lebo Žurnál v Poľsku prestal, v Maďarsku prestal, všade prestával, Česi hovorili, že prestanú, tak sme vedeli, že to je len do času. Stále sme verili, že sa to nejakým spôsobom preveksluje na niečo iné. No a potom už sme vedeli, že to končí. Fornay, keď bol šéfom, zobral najlepšie zákusky, najviac filmov z toho 90. urobil on, robil tri alebo štyri filmy pre televíziu a robil ešte dva polohrané detské filmy v bývalom Gottwaldove. A stále nám rozprával, keď prišiel na poradu z času na čas, ako pracuje pre záchranu, že rozprával sa s tým, s tým, ako na tom pracuje. Na ničom nepracoval. Ale to sa nedalo zachrániť. My sme ani moc neplakali. Horšie bolo, čo budeme robiť, keď sa to rozsype.

Čo ste teda robili? A ostatní?

Slovenskí filmári ako pospolitosť, to boli prví masovo nezamestnaní v nových ekonomických podmienkach. Až potom prišiel rad na Novú scénu, na orchestre... Slovenský film zamestnával cez dvetisíc ľudí, v globále a naraz, tak som vedel, že prvý pôjde žurnál a vedelo sa, že pôjde animovaný film, že pôjde krátky film, populárno-vedecký film, požičovňa filmov, potom celý hraný film a takto. A tí ľudia naraz stáli pred tým, že čo teraz. Konkrétne ja. Aby som hovoril za seba. Niekedy predtým som aj dva-tri týždne nerobil, ale vedel som, že potom budem zase robiť. Lenže tu som naraz videl, že nebudem nič robiť. Tak to je veľký problém. To je veľký psychický problém. Naraz som sa pozrel do zrkadla, som si povedal: „Zdravé ruky máš, zdravé nohy máš...“ Poviem jeden prípad: Za čias, ale už to bolo tak niekedy v 80., v prvej polovičke 80. rokov, bol som na nejakej expedícii vonku, a keď som sa vrátil, doniesol som, samozrejme, nejaké alkoholy, dievčatám sme doniesli nejakú kozmetiku, také prezenty zvonku, čo tu nebolo. Tam to bolo za bagateľ. A to bola taká milá pozornosť a ľudia, chlapani boli zvedaví, čo a ako, aké zážitky... Rozprával som zážitky a prišiel tam jeden môj šéf, nebudem ho menovať, už je mŕtvy, ten človek mal len základnú školu. Nemal žiadne odborné vzdelanie. Ale celý život bol v nejakých straníckych výboroch a furt mi robil šéfa. Tak sa vynoril a hovorí: „Ferko, čo ty zase nadávaš na socializmus?“ „Prosím pekne, ja nenadávam, ja len rozprávam, ako je vonku, ako je vonku lepšie, aké sú tam lepšie veci, však to je ponížujúce, že tu to nie je, nepoviem po vojne, však už to budujeme neviem koľko rokov a furt ničoho niet.“ A on na to: „Uvedomuješ si, že keby nebolo socializmu, tak nerobíš kameramana a režiséra?“ A ja hovorím: „Tak vieš čo, môj zlatý, to si veľmi dobre uvedomujem, ale ja mám šikovné ruky a som domáci kutil, ja viem zvarovať, viem betónovať, ovládam elektriку, ovládam stavby a všetko, možno by som bol maliar izieb alebo automechanik, ale keby nebolo socializmu, čo by si robil ty?“ Môžem vás ubezpečiť, tri štvrté roka som mal najnižšie honoráre v Spravodajskom filme.

Takže sa vrátil späť. Moje prvé kroky išli do televízie, keď sa film rozpadol. Tam bol môj bývalý asistent Jožko Tůma dobrý kameraman Julo Rybanský. Povedal mi: „Vieš čo, ty sa netlač do spravodajstva, lebo pokiaľ nebudeš vystupovať na obrazovke, nebudeš ani moderovať a takto, zarobíš málo“. Ja som východniar, nemám spisovnú slovenčinu, no ale keby som bol vedel, kto dnes všetko vystupuje na obrazovke, kľudne som to mohol zobrať.

Moja druhá ponuka bola taká, že veľký Havlov kamarát, rektor vysokej školy technickej, Norbert Frištacký, bol mojím dobrým kamarátom. Prišiel domov som domov a manželka mi hovorí: „Počúvaj, volala Hilda,“ to bola jeho manželka, „máš prísť na technickú univerzitu, Norbert má pre teba robotu.“ A oni mali taký vnútorný uzavretý televízny okruh. Natáčali vlastné filmy, tak som myslel, že tam. A on mi chcel ponúknuť, aby som im robil hovorcu. „Norbert, počúvaj, ja síce hovorím anglicky, ale to je taká kuchynská angličtina, žiadna King English, ako sa hovorí, perfektná, a vy ste technická univerzita, tu je angličtina základ všetkého, tak ako je francúzština v diplomatickej službe.“ On hovoril lepšie po anglicky ako po slovensky. Hovorí: „Na začiatku ti pomôžem.“ Hovorím: „Vidíš, toto nesmieš nikdy povedať, lebo v tom momente si ty slabý ako šéf.“ Nalial koňaku, sme sa rozišli.

Potom som chytil takú jednu robotu v jednej trnavskej firme na polovičný úväzok, potom druhú robotu na polovičný úväzok. A keď som bol v tej trnavskej firme, tak vtedy z ničoho nič sa ozval telefón a vtedajší veľvyslanec, ktorého sme mali v Kanade, tak sa mi ozval, či by som s ním nešiel do Brazílie na expedíciu. Rudolf Schuster. Tak som šiel do Brazílie, tam sme boli mesiac, tam som urobil pre televíziu dva filmy, a keď sme sa vracali, tak on musel nastúpiť do úradu ako veľvyslanec, ale lietadlo som mal zabezpečené až o týždeň neskoršie. Všetko bolo obsadené. Tak ma ubytoval v Toronte u jedného Slováka, význačného podnikateľa, a ten mi prevrátil hodnotový systém, lebo povedal: „Však rob to, čo vieš.“ Tak keď som sa vrátil, založil som si vlastnú firmu a vyrábala som filmy vo vlastnej firme, aj

dokonca svojich kolegov som zamestnával. To mi trvalo skoro tri roky, veľmi sa mi darilo, potom prišli výpalníci a chceli veľké výpalné za ochranu, za všetko možné, tak som sa rozlúčil so svojou firmou, povedal: „To nestojí za to.“

Ako by ste zhodnotili produkčné podmienky na Slovensku?

Sú, lenže treba byť manažérom, treba byť manažérom a, ako ja hovorím, treba byť v správnej synagóge alebo v správnom klube a pohybovať sa medzi správnymi ľuďmi. Lebo len tak chodiť a čakať – to nie. Treba hľadať. Takže keď človek vojde do dverí a ho vyrazia, musí sa cez okno vrátiť.

Vaše najnovšie plány?

Ja som mal jedného kolegu, veľmi dobrého kamaráta na Kolibe, volal Rudo ako ja, ale robil v dielňach, pri sústruhu. Veľký kolibský milovník. Volal som ho Rudeno. Hovorím: „Rudeno, čo robíš?“ A on sa tak zasmial, hovorí: „No vieš čo? Moje najväčšie obavy sú, že keď zomriem, tak budem dva dni niekde vystavený, než ma spália, vieš, aby ma v tej rakve neomínalo, tak trénujem“ Tak to teraz robím aj ja (smiech).

Ale robím aj iné. Venujem sa v podstate novým nosičom, digizáznamom. Aj niečo spracuje ako kameraman, aj to profesionálne zostrihám, zmixujem, ale potom komu to ponúknem? Lebo verejnoprávna televízia je o ničom. A v ostatných televíziách sa vytvárajú vlastné partie, to je tiež o ničom. A bohužiaľ, nemám dobrého manažéra, ktorý by moje filmy predával niekde do zahraničia, no a do Čiech sa mi nechce chodiť. Tak teraz som sa venoval fotografovaniu, fotografovaniu na digi, mám doma počítač, mám v ňom dobrý program a zabávam sa na tom.

A Koliba?

Koliba sa má vraj zbúrať. Minulý týždeň sme mali stretnutie bývalí pracovníci Spravodajského filmu, tak jeden z nich je v spoločnosti MGM, v ich rukách je Koliba, Mečiar tam už nič nemá. Všetci filmári sú pohoršení, že sa Koliba má zbúrať, ale ja som v tomto pragmatik a hovorím: Všetci sú také neúčelné budovy, navyše je tam chemická korózia. Len v jednom ateliéri nakrúca JOJ-ka. To keby ste videli. Boli ste tam?

Nie.

Tak tam ani nechod'te. To je životu nebezpečné.

Treba začať odznova.

Tak treba začať. Všetci to bol najväčší problém Koliby, že Koliba sa stále prirovnávala k Barrandovu. Lenže Barrandov je projekt, ktorý je vysoko racionálne, funkčne postavený, je to v podstate na takom mieste, že nikomu to neprekáža, ale za Barrandovom je veľmi veľká, rozsiahla pláň, na ktorú môžete postaviť akúkoľvek dekoráciu, lebo za tou pláňou je holé nebo. To znamená, že každé takéto ateliéry musia mať svoj horizont. Koliba nemá horizont. Preto sa všetky filmy, ktoré sa tam natáčali, museli natáčať vonku a to je obrovské predraženie nákladov. Lebo vtedy je to dobre, keď niečo potrebujem a skočím hneď do dielni... Barrandov toto má.