

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



## STANISLAV PÁRNICKÝ

(11. 4. 1945, Piešťany) Slovenský filmový, televízny a divadelný režisér, pedagóg, spoluzakladateľ Filmovej a televíznej fakulty VŠMU. V rokoch 1963 – 1971 študoval na divadelnej fakulte VŠMU. Prvý rok študoval odbor dramaturgia a divadelné štúdiá, po roku prestúpil na odbor divadelnej réžie. Už počas svojho štúdia pôsobil v divadle SNP v Martine, SND či v divadle Astorka. K jeho najznámejším divadelným hrám patrí *Kráľ Ubu* (1969), *Tango* (1969), *Rómeo a Júlia* (1970). Divadelné hry zožali divácky úspech aj v krajinách západnej Európy, v Holandsku a Francúzsku. Na začiatku 70. rokov začal nakrúcať televízne inscenácie v Československej televízii v Hlavnej redakcii literárno-dramatického vysielania. K jeho najoceňovanejším televíznym dielam patrí kultový seriál *Straty a nálezy* (1974), ktorý vyhral cenu za najlepšie televízne dramatické dielo ministra kultúry ČSR, *Americká tragédia I – 3* (1976), televízna inscenácia *Pasca* (1987) vyhrala hlavnú cenu na Medzinárodnom televíznom festivale Zlatá Praha. Od roku 1985 začína nakrúcať hrané filmy pre kiná – *Šípová Ruženka* (1980), *Kára plná bolesti* (1985), *Južná pošta* (1987), *...kone na betóne* (1995). Charakteristickými črtami tvorby Stanislava Párnického sa stal nadrealizmus a magický realizmus, pracoval s mnohými slovenskými literátmi a je považovaný za jedného z najinvenčnejších televíznych tvorcov na Slovensku. Po roku 1989 sa stal zakladajúcim členom Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, kde pôsobí doteraz ako pedagóg v Ateliéri filmovej a televíznej réžie.

ŠKOLSKÝ ROK: 2019/2020

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Anna Lazor

STRIH: Nataša Findrová

KAMERA: Matej Jánošík

ZVUK: Maroš Olah

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Zuzana Mojžišová, Eva Filová, Jozef Hardoš

## PÔVOD, RODINA, DETSTVO

Moja mama pochádzala z juhoslovanských Slovákov. Párnickí – to bol taký významný oravský rod, veľmi veľký a jeden z najvýznamnejších. Mali vplyv na to, že vznikli slovenské dediny v Banáte na území bývalej Juhoslávie. To boli dvaja bratia z evanjelického rodu a počas rekatolizačných pohybov jeden brat ostal na Orave a druhý brat a okolo tristo rodín s ním s kočmi s stádami, ovcami, kravami, všetkým hnutelným majetkom odišli dolu do Juhoslávie. Tam si vytvárali začiatok pôvodného osídlenia. Mama sa tam samozrejme narodila ako neviem koľká generácia týchto usadlíkov a volala sa Párnická a ja mám meno po nej. Môj otec sa volal veľmi nezaujímavo. Nejaký Jovonovič, ktorých je asi stotisíc v Juhoslávii. Štefan, Stepan, to ja neviem. Ale dá sa definovať ako môj biologický otec. Neboli spolu v manželskom vzťahu. Ja som bol výsledok dlhodobého vzťahu viac menej na diaľku. Zoznámili sa na Sokolskom slete v roku 1936 v Prahe a ten vzťah vyvrcholil počas vojny.

Otcovi vyvraždili rodinu. Oni boli Srbi na chorvátskom území, jeho otec bol riaditeľom gymnázia, matka bola učiteľka na gymnáziu, vtedy sa hovorilo profesorka, a sestra bola riaditeľka pošty. Tá pošta mala síce aj s riaditeľkou štyroch ľudí, ale boli to všetko činovníci. Počas Noci dlhých nožov v Juhoslávii, keď nastúpili na srbskú stranu četníci a na chorvátsku stranu ustašovci, tak vlastne tí ustašovci mu vyvraždili celú rodinu. On sa tomu vyhol, bol vtedy v Belehrade, a keď to zistil, odišiel medzi partizánov. Pri prechode cez Drinu vo februári 1945, to bola posledná Titova veľká ofenzíva, keď vytlačal Nemcov úplne z Juhoslávie. Tito ako všetci veľkí vojvodcovia druhej svetovej vojny, spravil takú chybu, že obetoval strašne veľa ľudí. Pri tom prechode v ľadovej triedi, cez ktorú išli partizáni, Nemci mínometmi pokropili ľad a tam niekde pod tým ľadom otec skončil. Skončil ako nezvestný a nič sa o ňom nevie, mama sa dozvedela, že tam ho videli naposledy. Nikdy teda neboli manželia. Bol to taký vzťah, taký postupne budovaný.

Na tom území ju trochu prenasledovali, naháňali. V tom čase bývala v Iloku, čo bolo mesto, ktoré je dosť populárne takými konfliktami, lebo sú tam Srbi a Chorváti. Tretina Srbov, tretina Chorvátov a tretina Slovákov. Tam vypukol aj ten posledný konflikt, ktorý bol medzi Srbmi a Chorvátmi mimochodom. Je to na hranici Srbska a Chorvátska, hraničné mesto na Dunaji. Dunaj je tam asi päťkrát taký široký ako tu. V časoch, keď bol neregulovaný, neviem či je už teraz zrovna, možno je už aj regulovaný, tak možno je už užší o niečo, ale teda je to tam dolu už obrovská rieka. Mama patrila k slovenskej enkláve v tomto meste. Bola prvá takzvaná maturantka petrovskeho gymnázia. Učil ich Čajak mladší a títo naši spisovatelia, ktorí pôsobili dolu v Juhoslávii, a ja neviem kto tam ešte bol a ani si presne nepamätám, nepamätám si tie mená. Videl som ich len na table.

V siedmom mesiaci tehotenstva musela utiecť z Juhoslávie. Utekala na Slovensko, ovládala jazyk pomerne dobre, pretože ako stredoškolská učiteľka učila aj slovenčinu, aj srbčinu. Vyštudovala učiteľskú školu, nejakú takú vysokú, neviem, čo to bolo vo vtedajšej Juhoslávii. Učila deti, keď ju zastihla vojna, a vlastne aj cez vojnu, čo sa dalo. Dokonca im vyrábala učebnice a podobné veci, mala také rôznorodé sklony, maľovala a všeličo, hrali divadlo a podobné veci. To bola taká zábava tej kultúrnejšej skupiny Slovákov. Mnohí z nich skončili na Slovensku po tej vojne alebo cez vojnu. V procese aj ona utekala v siedmom mesiaci na Slovensko. Utekala okrem iného aj preto, lebo tam v Juhoslávii mali susedov. Mama na nich prepísala nejaké vinohrady, ktoré oni chceli a ktoré sa im hodili a oni zase mali syna na Slovensku. Moja mama, keď išla na Slovensko, on bol šafárom v Moravanoch pri Piešťanoch. To je taký kaštieľ, panstvo, a on tam robil správcu. A keď tam mama prišla, všetci sa už tak zberali, že utečú, lebo teda Nemci to už opúšťali a už mali prísť Rusi, a Rusov sa báli. Že čo

to bude (*smiech*), lebo oni boli takí tí ľudia toho Slovenského štátu, by sme povedali, tí bohatší ľudia v tom Slovenskom štáte. Jedni utekali preto, lebo sa snažili zachrániť, lebo boli Židia, a iní utekali, pretože mali peniaze a chceli sa zachrániť predtým, že niečo vlastnili a tak. No tak dali mame za tie vinice vkladnú knižku, na ktorej bolo, myslím, ja neviem, stotisíc alebo koľko slovenských korún. Slovenská koruna vtedy bola, to sa tak hovorí, že za korunu hus, bola v tom čase dosť silná mena. Mama vlastne, kým neprišlo k menovej reforme a k takým veciam, kým to nepadlo v tých prvých rokoch, peniaze potrebovala hlavne v tom roku 1945 a na začiatku 1946, kým nezačala pracovať. Každý mesiac išla, vybrala si peniaze a z toho sme teda žili. Kým jej neoverili doklady, kým jej neakceptovali, nenostrifikovali jej tu vysokú školu. Potom ešte musela chodiť samozrejme neskôr tuto na filozofiu a na jazyky, aby mohla učiť na strednej škole aj ten tretí, vtedy to bol tretí stupeň, teda od deviatej do dvanástej triedy.

Jedno z jej prvých pôsobísk, na ktoré si pamätám, boli Rusovce. To si celkom dobré pamätám (*smiech*). Boli to Rusovce, mal som asi štyri a pol roka. Potom sme sa presťahovali do Bratislavy a v tých Rusovciach to mám už nejaké spomienky, lebo si tam pamätám nejaké dievčatá, ako na Luciu ma prišli strašiť, v bielych plachtách skákali okolo mňa. A potom si ešte pamätám to, ako som chodil na dvor meštianskej školy, kde bolo zhavarované americké lietadlo, ktoré zostrelili za tou meštianskou školou, a tam som sa v tom lietadle strašne rád hrával. Boh zná, možno tam boli aj bomby, ale nevyhodil som nič do vzduchu. Tam som chodil na takzvanú ovomaltínu, UNRA posielala vlastne tým deťom ako raňajky aj takéto veci. Chodil som tam aj do školy už od tých štyroch rokov sedieť a písať a mama tam mala triedy, kde boli deti, ktoré štyri roky cez vojnu nechodili do nijakej školy. Takže medzi deckami boli aj normálne deti normálneho veku a potom boli také, ktoré boli o štyri roky, o päť rokov väčšie. Proste úplne veľké pätnásťročné dievčatá a tak. To bola taká zmiešaná trieda strašne a vlastne tie ročníky musela mama učiť naraz. Oni len tak boli posadené a niečo dala tým, tí potom kreslili si povedzme, tým druhým niečo vysvetľovala. To bolo také prechodové obdobie. To bol tak 1948, 1949 rok, už bolo teda po Benešových dekrétach. Už boli vysporiadané hranice, už bolo jasné, čo je maďarské a čo je slovenské.

Mnohé decká poriadne ani po slovensky nevedeli a teraz sa museli učiť slovenčinu a ruštinu. Mama obidva tie jazyky prednášala, keďže ovládala srbčinu, cyriliku, tak preto jej to prischlo, že musí vlastne učiť aj ruštinu. Takže učila slovenčinu aj ruštinu a to učila vlastne, dá sa povedať, do konca života. Tak to je teda rané detstvo. K tomu by som ešte povedal, že potom sme začali bývať v Bratislave. Zažili sme Akciu B, čiže nás vystahovali, lebo sme bývali v takom dome. Na jeho mieste sú už také vysoké vežiaky, to je hneď ten, čo je za takým polovičným parkom, tam bola ešte bývalá tržnica, bývalý bitúnok, teraz je tam zbytok toho bitúnka, taká búdka, a je tam to centrálné trhovisko a zostal tam taký kúsok parčíka, ale ten parčík bol oveľa väčší a za ním pokračovala vlastne ulica, ktorá vyúsťovala do takej veľmi voľnej vlnovitej krajiny, kde teraz je Ružinov. Tam boli už len duny, jeden Bulhar tam mal také skleníky a Cigáni sa tam každé leto utáborili, s kočiarimi prišli, to bol koniec mesta vlastne. Teraz je tam Ružinov. Tam je tá veľká nemocnica ružinovská, také to jazero na ľavej strane, a tak celý ten Ružinov a celé to vlastne tam nebolo nič. To bola asi tak Bratislava v roku 1947 a na začiatku 50. rokov. V roku 1951 som už chodil do školy, neviem, koľko som mal rokov, keď sa plakalo nad Stalinom a podobné veci, proste mali sme taký srandovný život. V rámci Akcie B sme bývali v tom dome a mama tam mala najlepšiu kamarátku z Juhoslávie. To bola taká dcéra evanjelického biskupa v Juhoslávii a ten jej manžel, oni mali dve deti, syna, ktorý bol taký starý ako ja, možno o rok mladší, a dcéru, ktorá bola o deväť rokov staršia, možno aj o desať, a volala sa Vlasta, a ten sa volal Miťo, ten malý chlapec. My sme spolu s nimi bývali. To bol človek, ktorý vlastne pomohol mojej mame vybaviť si pas v čase vojny. On pracoval na Povereníctve zahraničných vecí alebo ministerstve v Juhoslávii

a potom neskôr tu za Slánskeho na Povereníctve zahraničných vecí. Keďže za Slánskeho, tak sa samozrejme dostal do Jáchymova a bol normálne v tých Slánskeho procesoch odsúdený, rehabilitovaný bol až v 1968 a sedem rokov bol v Jáchymove. Taká ľahká korisť bola celá tá rodina, tak ich poslali na východ, lebo všetkých tých Juhoslovanov, čo niečo mali, poslali na východ na Spiš. Nás neposlali nikam, lebo sme nič nemali. Mama prišla len s dvomi kuframi a ešte dokopy nič nemala, možno ja som mal pol kufra nejakých handier. Tak nás vystaňovali do toho bytu, do ktorého sa potom nastaňoval eštabák. Akcia B sa to volalo, eštabáci si rozdeľovali byty a domy po Bratislave a tak. Potom sa to muselo vrátiť a neskôr rehabilitovať, ale neviem, čo sa s eštabákmi stalo. Asi žili ďalej celkom dobre. Neviem.

V mladosti, keď som chodil do tej školy, tak som bol celkom uvedomelý žiak. Bol som pionier a chodil som do Domu pionierov a mládeže Klementa Gottwalda, a tam bol divadelný krúžok. Tam sa teda rozdeľovali tie decká na staršie a medzi tými staršími boli bratia Mikulíkovci, režisér aj herec, ktorí už zomreli. Satinský už zomrel, Lasica trochu už zostarol. Proste tí starší, Božidara Turzonovová tiež má už sedemdesiatosem rokov, no skrátka to boli tí starší. A potom sme boli my mladší, a tam si pamätám Fera Kovára, je to taký strašne známy herec. Ja s Ferom Kovárom sme chodili medzi tých mladších a tí starší robili nejaké lesné noviny alebo niečo. Hrali všelijakých havranov a všeličo. Bolo to celkom zábavné a štylizované, a my mladší sme mali pioniersku úlohu, tak sme hrali *Timur a jeho družina*. Viete si predstaviť, chudák Ferko, ten najlepší človek, hral Kvakina a ja, čo som bol dosť slušný podrazák už od mladosti svojím spôsobom (*smiech*), som hral Timura. Tak nám to otočili, možno to bolo trochu zaujímavé. No blbosti. No tak takto sme boli pri divadle, no a to bol aj taký môj záujem. Ja som recitoval aj som vyhrával nejaké tie Kubíny a podobne.

Najprv som myslel, že budem herec, potom mi jeden dobrý človek povedal: Však ty si šliapeš na jazyk. Ja som vtedy nevedel, že Ivan Mistrík, jeden z takých väčších hercov a snáď prvý slovenský filmový herec, hral vo *Vyššom princípe* (1960) s Brejchovou. Tak Ivan Mistrík si šliapal na jazyk ako divý, a aký bol slávny herec. Neslávne ale skončil, lebo sa zastrelil, to je z iných dôvodov. Z nešťastnej lásky ľudia robia samé hovadiny. Ja som sa zo šťastnej alebo z nešťastnej rozvádzať, k tomu vám poviem teda, že som mal viac manželstiev, a keď som nemal manželstvá, tak som mal dlhoročné nemanželské vzťahy, lebo som už vedel, že manželstvo končí v nejakom istom období rozvodom. A tak to je také zo životopisných faktov, čo vám poviem, to je vlastne všetko. A ešte treba dodať, že my sme bývali potom, čo nás vystaňovali, v takom jednoizbovom byte v Petržalke a vonku bol záchod, takzvaná kadibúdka na dvore. Ten dom mal takú výhodu, že mal desať schodov. Vtedy ešte boli povodne. Dunaj sa vylieval a všetko plávalo okolo, k nám to siahalo tak po ten posledný schod. Ale pivnica bola celá zaliata a vždy v nej všetko plávalo. To bol vždycky obrovský problém, potom samozrejme tá latrina, to nebolo šťastné, tá sa dostala potom pod vodu. To si viete predstaviť, aké to tam bolo, plávalo to všade, kdekoľvek aj k susedom ďaleko, lebo všetci mali domy položené oveľa nižšie. Tak dá sa povedať, že tento spôsob existencie pretrvával pomerne dosť dlho, takže som sa mohol považovať za proletárske dieťa.

Ale čo sa týka vzťahu s matkou, tak sme ho mali výborný, rovnoprávny. Ona sa mi akoby tak doslova obetovala. Tak vnímala ten život, že je tu kvôli mne. No a zomrela dva dni potom, ako sa potešila, keď povedali, že zrušili vedúcu úlohu strany v 1989 roku, keď už bolo jasné, že skončili, že sa zmenil režim. V roku 1907 sa narodila, mala mať osemdesiatdva rokov vo februári, ale na prelome rokov po Vianociach zomrela. Pochovať sme ju mohli až šiesteho januára, dosť neskoro. Bola v chladničke, lebo boli tie sviatky. To je celá história tých rodinných vzťahov.

Trošku som o nej aj z jej rozprávania čerpal, keď som robil taký film *Cukor* (1982). Tam putuje taká budúca babka, hrala ju asi štyridsaťročná Milena Dvorská, po krajine za účelom pašovania. Nesie tabak dolu na juh, aby vymenila tabak za cukor. Má sa jej narodiť dieťa a dieťa potrebuje cukor. Je to ináč nakrútené podľa literárneho textu ešte stále žijúceho autora, ktorý sa volá Karol Horák. Občas píše hry divadelné, občas píše nejaké texty literárne, prednáša literatúru a ja neviem čo všetko. Profesor dá sa povedať v nejakej takej čiastočne mojej vekovej kategórii, možno je o niečo starší, ak, tak o nejakých pár rokov. Ja som mu robil nejaké veci, aj v divadle som robil niečo, s čím bol on uchvátený a tak. Ja som mal veľmi dobré vzťahy so všetkými literátmi, pre ktorých som robil tie adaptácie a filmy.

## ŠTÚDIUM NA VYSOKEJ ŠKOLE A DIVADELNÁ TVORBA

Skončil som divadelnú réžiu. To bola taká zábava. Keď som sa prišiel ukázať na FAMU a zistiť, aké mám možnosti, tak mi povedali, že trošku som nejaký mladý, že mal by som ísť aspoň na dva roky do výroby a najlepšie by bolo do bane, lebo by som nabral skúsenosti. Vrátil som sa domov a povedal mame že by som mal ísť do bane, skoro mi už urobili aj nábor. Moja mama mi povedala: Ale vieš čo ty stále s tými zápalmi pľúc, koľko si ich mal, ja ťa do žiadnej bane nepustím, kašlem na teba, myslíš si, čo chceš, ale do žiadnej bane nepôjdeš. Bol som dosť veľké ucho a oni samozrejme mali dosť istú predstavu na tej FAMU a aj moja mama mala istú predstavu, povedala, že za žiadnych okolností. No tak som si povedal, že dobre, pôjdem tuto na VŠMU, a tu som aj išiel. Prvý rok som študoval divadelnú vedu a dramaturgiu a uprostred toho roku som videl, že môj kolega Lubo Vajdička sa tam chystá na nejaké skúšky. Tak som sa spýtal, čo to robíš, a on: Budú prijímacie skúšky na réžiu, tak som si dal, že chcem prestúpiť. No a ja som si povedal, že aj ja si to dám a on povedal: No ale to musíš mať práce. Povedal som: Tak pozbieram čo mám doma, a pošlem nejaké práce a uvidíme. Tak som pozbieral, poslal, prihlásil sa tam. Mali sme prísnu študijnú referentku, ktorá tak na mňa pozrela a povedala: To je tak na poslednú chvíľu, to neverím, že niečo z toho bude. Ona bola vždy veľmi skeptická. Bolo nás tam tridsaťsedem a mali sme najprv taký pohovor, pri ktorom sme všetci sedeli a vždy jeden išiel na stoličku dopredu a rozprával sa. Tam sedelo asi dvadsať ľudí v tej komisii a vévodil tomu pán Jozef Budský. Otec pani profesorky Paštékovej. Bol to divadelný režisér, veľmi významný v tých časoch, bol umeleckým šéfom Činohry SND. Bol to taký režisér, ktorý ťažil zo skúsenosti Viktora Šulca. On bol jeho asistent vo Viedni a bol pomerne osvietený a vzdelaný a bol predseda prijímacej komisie na réžiu. A to bolo tak, že sedelo nás tam tridsaťsedem. Každý si sadol oproti, rozprávali sa a potom všetci mi povedali: Teba zobrali. Lebo ja keď som sa rozprával s Jozefom Budským, mali sme taký kontakt ako okamžitý. Hneď. Všetko. To ja neviem, ako to je, ale je to tak niekedy. Existuje priame spojenie. Jediného ma zobrali z tridsaťsedem ľudí a zase mi tá referentka, volala sa Marienka, povedala: No ale nemáte ročník, lebo ste sám, takže ešte urobia dodatočné pohovory, ale keď sa nenájdu ďalší dvaja, tak sa neotvorí ročník. Ja som si zistil (*smiech*), ktorí sú prihlásení, a išiel som za nimi a som im dával také školenie. Hovoril som im, ako treba vlastne postupovať, že nie je zaujímavé, čo vedia, ale akým psychologickým spôsobom zaujmú tu komisiu. Tak sme si robili také školenie a zobrali ich potom na tých dodatočných pohovoroch. Jeden vydržal len jeden rok, odišiel potom do Bulharska. A druhý bol Gejza Ďurjak, ktorý to dokončil a potom v televízii robil takú celkom zábavnú jednu vec, taká slávnejšia séria, volala sa *Hlavičkove rozprávky* (1974). Tak to bolo také jeho väčšie dielo, robil celkom zaujímavé dokumenty a tak. Ja som celý život robil hrané veci. Dokumentárne veci som nerobil, hoci som robil niečo, čo sa akoby podobalo dokumentu, robil som asi štyri portréty. Dvakrát z toho o Ballekovi, lebo dvakrát ma o to požiadali a on nikdy nikoho iného nechcel. S Ballekom sme robili spolu *Južnú poštu* (1987). No hovorím, dobré vzťahy som mal so žijúcimi autormi. Alebo napríklad Papp o tej *Káre plnej bolesti* hovoril, že ten film je taký dobrý, akoby som ja napísal tú knihu, keby som to

dokázal. Čiže žijúci autor povedal, že adaptácia je dobrá. Vždy so žijúcimi autormi som mal celkom dobré skúsenosti.

**V jednom rozhovore spomínate, že ste sa na začiatku vášho štúdia stretli napr. s režisérom Štefanom Uhrom na hereckých skúškach k filmu *Panna zázračnica* (1966).**

Áno. Uher, keď točil ten film, tak bol na našej škole. Ja som s ním mal taký najlepší vzťah, ale ja som v tom filme nehral. Uhra som poznal od prvého ročníka vysokej školy, vlastne od prvého ročníka réžie, čo znamenalo že som bol už druhý rok na škole. A od začiatku sme mali taký zvláštny, dobrý vzťah, ktorý bol asi najlepší vtedy, keď už on prišiel na školu. Ale to ja som na tej škole bol už neviem koľko. To je taká záležitosť, že tá škola keď vznikala, najprv tam bol dokument, študenti dokumentárneho filmu, ktorých viedol profesor Martin Slivka, otec pána profesora Slivku, toho, čo vám prednáša výtvarné umenie. On bol prvým dekanom tejto fakulty. Dá sa povedať, že on vlastne okrem toho, že robil dokumenty, vždycky robil aj etnografiu. Venoval sa etnografii, kulturológii, tradičným štruktúram. Prvé jeho filmy boli o obradoch, rituáloch vianočných, veľkonočných a podobne, alebo rituál pochovávaní, teda pohreby a podobné veci. Čiže vždycky to malo taký trochu etnograficky rozmer a tak. A on vlastne tvoril takú jednu líniu. Druhá línia bola scenáristická. Tak za scenáristov tam bola Monika Gajdošová, čo bola filmová dramaturgička a aj tak čiastočne ako scenáristka, alebo boli tam scenáristi Tibor Vichta a Balgha, lenže aj Tibor Vichta, aj Balgha veľmi skoro zomreli. Potom tam boli takí scenáristi skôr televízni, ako tí filmári, a nadobudlo to taký rozmer tej televíznej dramaturgie. Lebo tieto dva odbory si objednala vlastne slovenská televízia, aby VŠMU, divadelná fakulta, vychovávala dramaturgov a scenáristov, lebo potrebovali z ľudí, ktorí skončili filozofiu, právo, potrebovali im dať základné vzdelanie z odboru dramaturgie a prípadne aj z písania scenárov. Lebo to boli dramaturgovia bez patričného vzdelania alebo s divadelným vzdelaním a bolo potrebné do nich vložiť filmárske a televízne myslenie.

No a pedagógom na tej škole sa stal profesor Igor Ciel. Ja ho volám profesor, vtedy ešte nebol profesor, ale postupne sa stal profesorom. Bol to môj profesor. On ma mal na divadelnej fakulte, ale samozrejme to bolo tak, že ja som bol síce na divadelnej fakulte v prvom ročníku, ale on točil pre televíziu jednu vec. Už v lete po tom prvom ročníku ja som písal režijnú knihu, a to bola taká inscenácia, čo robil Igor Ciel, a bola svetová, Arthur Miller *Pohľad z mosta* (1965). A ja som urobil takú režijnú knihu, do ktorej som vložil filmové sekvencie a takéto veci, a on to teda prečítal a povedal mi: Stano, vieš čo, ja neviem, či ťa ja tak veľmi veľa toho môžem naučiť, ale môžem ti povedať, že keď budeš robiť prúser, upozorním ťa, aby si si nerozbil hlavu o skalú, do ktorej som ja už raz narazil. Nemyslím si, že pôjde o učenie, skôr o také vzájomne konzultácie. Mohol by si mi v lete robiť asistenta? No a ja hovorím: Samozrejme. Hneď som sa potešil. Budeme točiť takú komédiu s hercami z nitrianskeho divadla. Už je to pripravované, skúšam to s nimi v Nitre. No a tak sme začali a on občas potreboval niečo urobiť alebo odísť a povedal mi: Teraz by si to mohol ty režirovať. A ja hovorím: No a potom to budete prerábať alebo čo... A on: Však sa pozrieme, a keď to bude dobre, tak načo by som to prerábal. Tak takto to začalo. Aby som pravdu povedal, v prvom ročníku som z tých filmovacích dní asi jednu tretinu robil sám a všetko sa to akceptovalo. To bola otázka dôvery, ktorú do mňa vložil. Bol to v tomto zmysle dokonalý pedagóg alebo dokonalý učiteľ.

Vzhľadom na to, že potom v tom druhom ročníku som už bol len ja a Gejza Ďurjak, ktorý bol odo mňa o deväť rokov starší, čiže bol celkom slušný v manipuláciách a v demagógii. Tak my sme manipulovali tým hereckým ročníkom, takže my sme to riadili. Bol to Bagarov ročník. Andrej Bagar bol už vtedy ťažko chorý, mal teda rakovinu v takom tom vyššom štádiu

a ťažko hrával svoje úlohy. Uprostred roka aj zomrel, bolo to tragické. My sme prevzali ten jeho ročník. To bol Emil Horváth, Viera Richterová, Milan Kňažko, bola tam ešte Júlia Lelkešová, ktorá po tretom ročníku odišla do Maďarska. Takže vlastne len tí traja, a bolo to také komorné obdobie a z tohto komorného obdobia tá Viera a ten Emil a ja neviem, či tu nie je fotka... Tak jedna je tu, táto fotka bola robená do bulletinu (*ukazuje fotografiu*). To bude asi z prvého roku v Martine, pravdepodobne vtedy oni sa do seba tak zakukali a zobrali sa. Toto môže byť aj z divadelnej inscenácie, ktorú som s nimi robil v Martine, z takej divadelnej hry, ktorá sa volala *The Knack* v preklade *To je tá finta* (1968). Napísala to Ann Jellicoe a bola to taká absurdná hra o trojici chlapcov, z ktorých je jeden ušliapnutý, druhý je ťažký frajer a tretí je všetko-zmierujúci, lebo má skôr homosexuálne sklony ako maskulínne sa prejavujúce. Štvrtá postava je dievča, ktoré hľadá nocľah v YMCA. YMCA bolo niečo ako ubytovacie zariadenie pre mládež, internát alebo niečo takého iného typu. Oni sa volajú Tom, Colin a Tolen a Alice. Alice im vlezie do izby a oni sa o ňu pobijú. Jedného, čo každú babu zvedie do troch minút, toho hral Milan Kňažko, toho, čo je ušliapnutý, toho hral Emil Horváth, a toho, ktorý je taký nevyhranený a homosexuálny, hral Jožko Bednárík, ktorý bol z nižšieho ročníka. No zdá sa, že všetkým som im trafil životné, osudové role. Všetci to potom uplatňovali vo svojom živote. Jeden uplatňoval mačizmus, druhý skôr takú submisivitu istú, toleranciu. Samozrejme aj už nebohému Jozefovi Bednáríkovi, ktorý vlastne mal ten osud určený, ale on bol taký tichý v tom svojom vzťahu k mužom, že to bolo neproklamované. Myslím si, že dokonca ani nie tak akoby praktizované, povedal by som, že to bola taká potlačená skúsenosť. V tých raných rokoch to mal určite veľmi dlho kontrolované, lebo to bolo ešte také obdobie, keď sa tie gendrové veci nezverejňovali a nedefinovali. No tak takže takéto predstavenie.

Na škole, by sa dalo povedať, som robil viaceré predstavenia. S celou školou som robil predstavenie, ktoré bolo poskladané zo študentov z celej školy, a dokonca aj všelijakých vedcov, dramaturgov a všelikoho. Bolo veľmi zaľudnené a volalo sa *Kráľ Ubu* (1969). Druháci tam hrali najväčšiu rolu. Ja som už bol v piatom ročníku, ale už od štvrtého ročníka som bol v divadle v Martine. Išiel som tam rád, lebo tam šiel Emil Horváth, išla tam Viera Richterová, Milan Kňažko. Išiel tam Jožo Ciller, scénograf, kostymér, svojím spôsobom v tom čase ešte občas robil aj kostýmy, ale keď sme robili spolu, tak robil ten výtvarný koncept väčšinou. Na škole sme si vybudovali tie vzťahy. *Kráľa Ubu* videli aj vo Francúzsku a potom to dali nakrútiť francúzskej televízii. Tá televízia to spropagovala natoľko, že sa kvôli tomu hralo extra predstavenie. Tvrdili, že je to najlepší *Kráľ Ubu*, že to je geniálne dielo. Bolo to dosť zaujímavé predstavenie, postavené na piatich horizontoch, z ktorých prvý bol zalepený portál a z tých horizontov sa všelijako vyhryzovali postavy. Viseli vo vzduchu, sedeli vzadu na nejakom rebríku alebo na niečom, vytiahli im nohy, hlavu s kutáčom, vyvliekli ich von a už boli vo väzení, a keď ako utiekli z väzenia, tak len padli a strhli papiere. S tými oni bojovali, balili sa do nich, škrtili, napchávali si ich do úst, vraždili sa. Proste bolo to na jednej strane vizuálne silné a na druhej strane dosť surreálne. Také divoké, farebné predstavenie s takou zvláštnou expresivitou. S ním sme boli napríklad v Holandsku (*ukazuje fotografie*). Toto všetko sú obrázky z Holandska. Časť z nich som dokonca fotografoval ja. Tuto sme na pobreží. Bednárík videl prvýkrát more, vliezol doňho aj v nohaviciach a bol celý mokrý. Bola tam ináč dosť zima, bolo to tak v skorých jarných mesiacoch. Mesiac sme fungovali v tom Holandsku a hrali sme dvadsaťsedem predstavení po celom Holandsku. Tak si to oni objednali, tí Holanďania. A mali sme aj komerčnú objednávku do Južnej Ameriky na celý rok. Samozrejme, to boli študenti, z ktorých niektorí končili vysokú školu, odchádzali a podobne. Nikto si nevedomoval, že je to školské divadlo. Tá sa už nerealizovala, to bolo mimochodom v roku 1968. Ja som v tom čase, medzitým, keď prišli teda tie tanky v auguste, a medzitým, keď sa zasekli hranice, čo bol október, tak ja som bol ešte vonku. Lebo vtedy som mal služobný pas, na ktorom som mohol ísť do všetkých západných štátov. Rozumiete,

lebo aspoň štyrikrát do roka sme šli na festivaly na západ a tak. Takže služobný pas som mal zo školy, to znamená, že to bola trvalá výjazdná doložka na Západ. No a tak to len na okraj. Keď som odchádzal, všetci mávali, autom som sa doviezol tuto na hranicu našu, na druhej strane ma čakali z Teatro Del Café. To bolo viedenské divadlo, také experimentálne, ktoré sa vždy hralo len v kaviarenskom priestore. To znamená, že oni si vždycky objednali také významnejšie kaviarne, dohodli sa s nimi a tam si objednali dva, tri stoly. Inak tam bola normálna prevádzka a pri tých stoloch sedeli herci a naraz sa tam začali hádať, vznikol konflikt a potom nejaká divadelná scénka a tí ľudia nevedeli, či je to pravda alebo či je to nahrané, potom zistili, že je to nahrané. To bolo také divadlo, ktoré robilo špeciálne predstavenia v takých neobvyklých situáciách a priestoroch. Oni chodili tiež takto po festivaloch, tak s nimi som chodil, mal som aj ponuky, aby som zostal. No a potom jedného dňa zatelefonovali, že narodil sa ti syn. On sa narodil v 1968 v októbri, začiatkom októbra... a z divadla ti odkazujú, či prídeš robiť tú inscenáciu, alebo nie. Tak som povedal kamarátom, idem robiť inscenáciu. Idem sa pozrieť, že čo a ako je to s tým mojím synom, ktorý sa mi narodil. Tak som sa vrátil, no a potom som bol v Martine, ale tam som veľmi dlho nebol. Bol som tam dve sezóny. Tretiu sezónu som mal viac voľna, lebo som prepisoval *Straty a nálezy* (1974).

## TELEVÍZNA TVORBA

Ján Solovič si povedal, že ja mu musím robiť film, seriál. No tak napísal seriál, dal mi ho. Povedal mi, že by v ňom mal hrať Dočolomanský a ja neviem kto. Ja som to prepísal, napísal som hlavnú postavu aj moment, kde vrcholí celý ten príbeh, asi okolo sto postáv ďalších bolo dopísaných epizódnych aj vážnejších. Celé to bolo prepísané, lebo Solovič... on písal slušne dialógy, ale filmovo nevnímal. On to tak divadelne postavil. Jeho najväčšou cnosťou bolo to, že písal pomerne prirodzené dialógy, že tie jeho dialógy neboli škrobené, a to bolo asi to najlepšie na tých jeho divadelných hrách. Tie ostatné veci, vždy keď do nich niekto zasiahol, napríklad keď robili spevoherne Milan Lasica s Júliusom Satinským na Novej scéne *Plné vrecká peňazí* (1973). Keď to robili v takej inej forme, dostalo to iný rozmer a celkom zaujímavé to fungovalo, len tomu bolo treba pripísať úplne iný rozmer. On samozrejme vtedy bol predseda Zväzu spisovateľov a dramaturgie Československej televízie štúdio Bratislava, to bolo hraná tvorba. My sme tam mali, samozrejme, Televíznu a filmovú tvorbu. Všetci mi hovorili, že ty to nemôžeš robiť. Ty nie si taký Lettrich. Ty si mladý režisér a načo to prepisuješ a tak. A vyslali ma, aby som s dramaturgom šiel za ním a oddiskutoval to s ním. On najprv, keď dostal technický scenár, aby sa v tom vyznal, tak všetko, čo on nenapísal, začal škrtat' (*smiech*). A ja som mu vysvetlil, prečo sa to nedá vyškrtnúť, a keď som mu už desiatu námietku zdôvodňoval všelijako logicky, tak povedal: Rob si, čo chceš (*smiech*). Keď som začal točiť, časť toho som natočil na neplatenú dovolenku, a potom mi prišla správa z divadla, či pokračujem v neplatení dovolenky, alebo odchádzam z divadla, alebo čo robím. Z televízie mi povedali, že okamžite ma zoberú a že by som to dokončil už v internom. A tak som sa dostal do televízie. V tej televízii som mal šťastie na patróna, ktorým sa stal generálny riaditeľ televízie Hlinický, keď sa mali schvaľovať už natočené a finalizované filmy, mixáže sa robili, sedel mi za chrbtom. Prišiel a sadol si a ja som tam mal nejaké také že „kurva je to“ alebo niečo také, a on povedal, to sa nemôže, to nejde, však to je verejnoprávne médium, to sa nedá tak, a ja som mu povedal: Nemudrujte, veď to je charakter a k tomu charakteru prislúcha určitý spôsob reči. A najprv som mu to tak vysvetlil a potom som sa nasral a povedal som: Nevieť, čo tu robíte, ale nemáte tu čo robiť, ja tu robím a choďte preč... a vyhodil som ho. Za chvíľu pribehol Králik a hovorí: Ty si vyhodil generálneho riaditeľa! A ja hovorím: Akého generálneho riaditeľa? A on: No máme nového generálneho riaditeľa! Hlinický prišiel z toho tlačového, ja neviem odkiaľ od žurnalistov a z novín, odniekiaľ od literatúry, kde škrtali slovíčka a tak (*smiech*), a ja som povedal: Tak nepredstavil sa mi, tak som ho vyhodil, veď mi



tam pindal. On po tom stretnutí nadobudol ku mne taký zvláštny vzťah, že to sa ani nedá opísať. Mal som dobrého šéfa. Navyše som veľa robil a my sme v tom čase robili tak, že sme mali základný plat, nie veľký plat, ako učiteľ na druhom stupni. Taký základný plat povedzme. Doplnkové odmeny boli za zrealizované dielo a ja som urobil cez sto celovečerných inscenácií, strašné kvantum, a tých doplnkových odmien som mal toľko, že som mal väčší plat ako Hlinický. A on chodil a namiesto toho, aby hovoril niečo zle, hovoril, že toto je režisér, ktorý má väčší plat ako riaditeľ Dimitrovových závodov a taký je dobrý, že nikto mu to nemôže ani závidieť. (*Smiech.*) Hlinický bol potom aj generálny riaditeľ vo filme. Takže ja celý čas, ako som potom bol vo filme, tak on sa ku mne správal takto.

### ***Celý svet nad hlavou (1983), Hĺbkový rekord (1985)***

My sme robili také kontroverzné veci najmä s Eugenom Gindlom. Lebo Eugen Gindl bol z Bratislavy/nahlas. On bol z tých disidentov a tak. A on teda vždycky niesol v sebe tú opozíciu voči systémovým veciam, a hlavne to boli také veci, ktoré niečo vypovedali, či už to bol *Hĺbkový rekord (1985)* alebo *Celý svet nad hlavou (1983)*.

*Celý svet nad hlavou* – tak to bolo o anaboliakách vtedy, keď ešte polovica doktorov a všetkých vrcholových športovcov tvrdila, že anaboliak sa musia žrať, lebo to zväčšuje výkony. Ale tá druhá polovica už pochybovala a už neboli všetci úplne tak za. Ja som natočil *Celý svet nad hlavou* o tom, ako z talentovaného silného chlapca urobili vrcholového športovca, ako vyhráva, ako je majster a ako mu potom rachnú šľachy, ako sa potom naňho vykašľú. Samozrejme ho vykopnú, nechajú ho tak, lebo polroka netrénoval. No tak všetky tie peripetie boli vložené do filmového rozprávania, filmového príbehu. Natočil som to v Krátkom filme v Prahe. V Krátkom filme sme točili triptych *Hĺbkový rekord*, no to keby som bol točil s dramaturgiou z Bratislavy, ktorá by ma chcela upozorňovať na to, čo všetko tam je zakázané, tak to nenatočím. Natočil som to, bolo to, a keď sa to odvysielalo, tak Eugena Gindla za to Pezlár vyhodil. Boli sme aj v Rusku s *Celým svetom nad hlavou*. Československá televízia si to lajsla a poslali to potom do Ruska a tí Rusi, keď to videli, sa pýtali, či nikoho nezavreli do gulagu. Oni z toho boli ešte vtedy zosratí, keď sme hovorili, že anaboliak sú shit a podobne.

To bolo tak, že my sme točili samozrejme objednávkové filmy aj na Kolibe, aj na Barrandove. Podľa okolností. Podľa toho kde sa to dalo umiestniť. Dobré sa točilo v Krátkom filme v Prahe. V Krátkom filme v Prahe objednávkové filmy nikto nekontroloval. Purš bol generálny riaditeľ Československého filmu, teda staral sa o Česko a mal Krátky film v Prahe. Tak jeho zaujímala len ich tvorba, nezaujímalo ho, že či tam niekto robí objednávku nejakú. Oni sa o to nestarali a naša dramaturgia sa o to prestala starať, keď to dala do výroby a bolo to v Prahe. Nikto to nechodil kontrolovať. Ideológiu kryla dramaturgia. A ja som to vždy dotiahol do takej fázy, keď už to bolo zmixované, keď to bolo hotové, vtedy sa to predkladalo a oni väčšinou hovorili: No ak nás za to nikto nepodrbe, tak nás za to môžu pochváliť... a vtedy ti to odpustíme, a ak nie, tak ťa vydrbneme von, lebo nenecháme sa my vyhodiť.

### ***Patetická sonáta (1970)***

No a ono to začalo tak, že už pri prvej veci, to som robil taký film, ktorý sa volal *Patetická sonáta (1970)*. Myslím si, že bola strašne prelomová. Po prvé, *Patetická sonáta*, kvôli nej zavrel Tairovovo divadlo Anatolij Lunačarskij. Takže to bola zakázaná literatúra komunistami v Sovietskom zväze. Lenže v dramaturgii si to spojili s Pogodinovou *Treťou patetickou*, čo bola prosocialistická hra, a my sme to ponúkli s tým mojím dramaturgom, s ktorým som bol od začiatku, najmä v tom ranom období, so Štefanom Havlíkom, že to urobíme k výročiu. (*Smiech.*) No a ono to aj bolo k nejakému okrúhlemu výročiu revolúcie. Bola to jednoduchá

štruktúra domu, kde na najnižšom poschodí býva beznohý, ktorý po prvej svetovej vojne nemá nohy. Vojak. Jeho žena je práčka a jeho kamarát nosí letáky a je revolucionár. Toho hral Milan Kňažko, toho revolucionára. Na prízemí je stredoškolský profesor, nacionalista, ukrajinský nacionalista, aby sme vedeli, ukrajinskí nacionalisti to boli takzvaný zelení. A on mal také monológy, že: Hraj, Marinko, patetickú. Má dcéru Marinu, volá ju Marinka. Marinka hraj patetickú, už idú ukrajinskí kozáci a mlátia čiapkami tých červených. (*Smiech.*) Proste má monológy, kde drbe červených aj bielych. Na prvom poschodí je taká šľachtická rodina okupantov, čiže Rusov. To sú okupanti voči Ukrajincom, lebo to sa odohráva teda na Ukrajine. A na poslednom poschodí, teda nie na poschodí, ale v podkroví, býva jedna prostitútko a básnik, ktorý sa volá Il'ko Juha a ktorý zradil revolúciu kvôli tej Marinke, do ktorej sa zamiluje a serie na revolúciu, a ja neviem čo. A to je taký príbeh. To je motto celého príbehu. Starý Emil Jozef Horváth hral rozprávača v tom starom veku a mladý Emil hral tú istú postavu ako keď je mladý, zamilovaný ako ucháň. Viera Richterová hrala ukrajinskú devu, čo hrá na klavíri Patetickú sonátu a tak ďalej. A teraz tá hra mala deväťdesiatosem obrazov. Film u nás mal mať šesťdesiatosem obrazov. Ono to bolo dlhšie ako taký náš film. Lebo filmy sa robili na Kolibe a mali od sedemdesiat minút do osemdesiat minút maximálne, potom sa robili televízne filmy, ktoré mali deväťdesiat minút a niekedy aj viac, ale väčšinou chceli deväťdesiat minút, lebo to bola taká klasická vysielacia kapacita. No ale ja som mal zopárkrát aj dlhšie, aj oveľa dlhšie, a postupne sa s tým zmierili. No a toto vlastne bol základný materiál, čiže ten materiál už v tej divadelnej hre mal osemdesiat obrazov. A my keď sme to začali točiť, my sme mali predtočené scény, tie jazdy a tie boje. Všetky veci sa predtáčali, lebo vtedy sa robilo takou technológiou, že všetko sa muselo urobiť do finalizácie. Uvedomte si, že obraz aj zvuk boli nemenné a strihali sa jednotlivo a lepili sa k sebe. A úprimne povedané, vtedy bola smernica, že môže byť iba osem strihov na celú inscenáciu, že osem sa môže strihať ten ampex. To sa vždycky muselo ísť z dvoch strojov na tretí, takže tri hlavy sa museli točiť, a to bolo niečo nepredstaviteľné, lebo ampexové zariadenia sa dali kúpiť len za doláre. A to bola sledovaná položka a koniec. Tak preto bol taký predpis, že len osem strihov. A ja som mal tých strihov osemdesiatdva, čo obraz, to strih. (*Smiech.*) Po prvé, ja som to nevedel, ja som netušil, že je to tak, a oni chceli zastaviť výrobu. V tých časoch to bolo tak, že ak som šiel do výroby, robil som pondelok, utorok, stredu, štvrtok, piatok. Päť dní, a na šiesty deň sa to muselo postrihať a skontrolovať a prepísať a na siedmy deň v pondelok sa to už vysielalo. To už dávno bolo pripravené, dva týždne dopredu k tomu boli napísané noticky a v televízii to bolo vydané. To sa nedalo zmeniť len tak ľahko, a tým, že to boli herci z Martina, tak oni boli k dispozícii od rána. S hercami z Bratislavy sme začínali o druhej, niekedy až o tretej, keď sa maskovali a keď to bolo komplikovanejšie, a potom mohli ísť niektorí z nich na predstavenie. Potom bol aj taký chudobnejší program. Kým sa nevrátili z predstavenia, a končilo sa o dvanástej, maximálne do jednej v noci robili. Pracovný čas štábu bol vymedzený od druhej do nejakej... Proste dvanásť hodín alebo koľko, už ďalej sa potom nedalo. Takže to vytváralo podmienky, štruktúru toho, kedy sa musel ten produkt realizovať, a my tým, že sme mohli začať o desiatej a mohli sme skončiť o desiatej, o jedenástej večer, tak sme mali také komplexnejšie hodiny, lebo keď prišli z Martina, tak divadlo obstarávali niekedy iní ľudia. To vždycky bolo zostavené tak, aby niektorí herci mohli teda točiť v televízii a niektorí byť v divadle, lebo Martin robil asi desať inscenácií do roka. Toto bola pomerne veľká záležitosť, tak to bolo dosť komplikované, ale v princípe aj to obsadenie, aj to všetko, na tom sme boli dobre a celkom zaujímavé to vychádzalo. Tie hlavné postavy boli výborné. Všetci to boli výborní herci, aj keď boli v národnom divadle alebo hocikde. Bola to taká úplná, dá sa povedať, špička. V tých časoch oni boli zaujímaví, mladí, plní energie. No a oni to chceli zastaviť a prišla celá generalita, technici povedali: Nič nemôžete zastaviť, robte to tak, ako oni chcú, a uvidíme, či to oni budú predlžovať, alebo nie, a my sme nepredlžili. Všetci sa čudovali, lebo hneď mi povedali, film nemôžete robiť

v televízii. To bolo prvé, čo povedali technici: Čo ste prišli robiť film do televízie? No a ten výsledok toho bol taký, že samozrejme, keď to videli, tak pochopili, že to nie je taká jednoznačne oslavná hra. Tak sedeli tam na tej schvaľovacej projekcii a nasledovné slová povedal šéf lit-drámu. Ja som tam vtedy nebol, bol som v divadle, ale bol tam Štefan Havlík, dramaturg, on bol čerstvý v televízii. A povedali mu: Štefan, tak keď to zle dopadne, tak vy viete, že vás vyhodíme. Stano, ty, keď to zle dopadne, keď nás za to zdrbú a vyletíme z roboty, tak ty si najmenej päť rokov už nezarežiruješ v televízii. (*Smiech.*) Ale keď to dopadne dobre, tak ti, Štefan, sľubujem, že päť rokov môžeš robiť vlastnú dramaturgiu tak, ako chceš, a nebudem sa ti do toho hádať. A on to aj dodržal. Preto tam neskôr robili Evald Schorm a Věra Chytilová a tak. Keď nastali dosť také suché roky pre tých režisérov v Čechách. Oni boli zakázaní, tak Havlík ich dotiahol do slovenskej televízie, kde mohli robiť. Schorm robil *Úklady a láska* (1971), čiže klasické texty, čo bolo pre nich aj zaujímavé, že naraz robili niečo, čo malo oporu vo veľkej literatúre, a zároveň to bolo... No veď *Úklady a láska*, to bolo ako stvorené proti násiliu a proti mocenskému teroru a podobne.

Paradoxne možno práve preto, že to malo toľko strihov, možno preto to malo formu, ktorá bola úplne iná, ako boli zvyknutí v televízii pozerat'. Slovenské denníky mlčali, nič nenapísali. Ale české denníky písali, a paradoxne, ja už neviem, či mali plnú hubu alebo si povedali, že je to zo Slovenska, tak sa k tomu môžu správať kamarátsky, alebo ma mali radi, lebo mňa českí kritici mali radi, doslova to musím povedať. To bol jeden strihač, ktorý so mnou strihal napríklad *Straty a nálezy*, volal sa Čestmír Církva, a on mi potom vždycky neskôr hovoril: Ako je to možné, že za to, za čo každého iného pošlú preč, tak teba vychvália, ako je to možné? Ja mu hovorím: Mám zvláštny talent zaujať nielen kritikov, ale aj ako divákov, a keďže tých divákov mám strašne veľa... Viete, napríklad *Americká tragédia* (1976), v prvý týždeň ju pozeralo päť miliónov ľudí, druhý týždeň ju pozeralo päť a pol milióna ľudí, a keď išiel tretí diel, tak už to pozeralo šesť miliónov ľudí. Samozrejme, že to bola monopolná inštitúcia, Československá televízia, samozrejme, že si diváci nemali možnosť zvoliť čokoľvek ako dnes, ale Česi ešte stále aj dnes pozerajú svoje veci úplne ináč, a vtedy považovali tie naše veci za svoje veci, to treba povedať. A samozrejme, oni tvorili tú hlavnú silu toho diváctva. Ja vám to poviem takto, že ak päť alebo šesť milión ľudí hovorí, že: Videl si to? To bolo dobré! Páčilo sa ti to? Tak žiaden ústredný výbor proti tomu nepovie nič. To bolo to kúzlo. Oni sa neodvážili namietat', keď niečo bolo natoľko populárne. Lebo čo sa budú naťahovať. Celá tá naša dramaturgia v tých časoch spočívala na tomto princípe. Volalo sa to hraničný princíp, že jednou nohou sme museli byť v povolenom a jednou nohou sme museli byť v zakázanom. Nemohli sme byť len v povolenom, lebo by to bolo nudné, a nemohli sme byť len v zakázanom, lebo by to stopli.

### ***Strecha úniku* (1971)**

Mne aj stopli nejaké veci, a dokonca jedna bola stopnutá najdlhšie zo všetkých, hoci podľa všetkého nemala byť pre čo, ale vtedajšia ideológia to nepovolila. Bola to pôvodne rozhlasová hra, ktorá sa volala *Vidina* (1970), a napísal ju taký náš pomerne mimoriadny autor na rozhlasové hry, ale aj na iné hry. Potom bol neskôr predseda Zväzu spisovateľov, Osvald Záhradník. Písal zaujímavé divadelné hry, napríklad takú hru, ktorá sa volá *Zurabája alebo Epitaf pre živého* (1973). Veľmi zaujímavá. V pivnici je partizán a chodí tam za ním manželka gardistu na prietrky. Tak tam si chodí zasúložiť vždy a ten jej muž tam len sedí nad tým vínom a sníva o tom, že im Hitler podaruje ostrov, ktorý sa volá Zurabája v Tichomorí, kde budú tie černošky. Raj, kde budú všetky polonahé černošky a on tam bude s nimi. Jedna z jeho divadelných hier, ktorá mala taký zvláštny ironický kontext. Ale on bol ako veľmi významný, hraný autor všetkými smermi. A napísal túto *Vidinu* a my sme to s ním potom prepísali a volalo sa to *Strecha úniku* (1971). To bolo tiež celkom zaujímavé, lebo prvýkrát

som urobil takú vec, že som normálne zakryl štúdio takýmto pauzákom, urobil som stropy a cez tie len rozptýlené svetlá svietili, celkom také tmené. A z redakcie športu a cyklistiky sme zobrali jedinú ručnú kameru, ktorá vtedy existovala. Mala dvojtretinový čip, mala tridsaťpäť kilo a dvadsaťsedem kilo vážilo ešte záznamové zariadenie na chrbte. To bolo v sajdkke. Lebo my sme tu mali preteky mieru a aby aspoň niečo vyzeralo autenticky. Nie ako teraz má každý druhý pretekár kameru, ktorá satelitne ide... A drony nad nimi lietajú a môžu robiť Tour de France, že vidíte všetko úplne ako šialene. Kdežto to bola taká technika, že mali to v sajdkkare, tam sedel kameraman v tej sajdkke, kde bol vodič, ktorý bol kúsok pred vrcholovou etapou, tak snímal ľudí a potom ich predbehol a snímal víťazov. A teraz nasnímal pár záberov zo štartu a potom to zostrihali, lebo to museli zaniest' do štúdia podľa toho, ktoré bolo najbližšie, také krajské štúdio, ktoré mohlo spracovať a urobiť z toho šot, ktorý sa mohol pustiť v správach. Takže to bola taká príloha televíznych novín, dnešná etapa, ktorá išla odtiaľ-tam, a to boli preteky Praha-Berlín-Varšava. Taký trojuholník to boli tie preteky. A celý fôr bol v tom, že tá kamera, okrem toho času, ako boli tie preteky mieru, ležala v Brne niekde v nejakom sklade zakrytá dekami. Tak my sme o ňu požiadali, lebo to bola jedna Československá televízia, že si ju zoberieme, a Laco Kraus si ju takými popruhmi naviazal na seba a robil ručnú kameru, kde sme subjektivizovali. A to sme tiež čakali, že to bude mať šialenú odozvu, lebo ešte nikto s televíznou technikou nehýbal. A aj to malo šialenú odozvu, ale videlo to štyridsaťosem ľudí na schvaľovacej projekcii. Kto sa tam zmestil, všetci tam boli.

To bolo v 1971 a vzadu sedel taký pán, ktorý už bol cenzor, ideológ, a on povedal: No ale toto sa nedá vysielat'. To je existenciálne a pacifistické. A ten pojem pacifista... keď vám povedal niekto, že ste pacifista, tak ste musel ísť do väzenia, lebo ste odmietal boj socialistického ľudu proti kapitalistom. Ste pacifista. Tak to bola najdlhšie trezorovaná hra, inscenácia, lebo keď už všetko sa pustilo z trezoru von, tak táto *Strecha úniku* nie, a paradoxne to bolo kvôli autorovi. Jeho za to dodžubali, keď za komunizmu písal existenciálne texty a tak. (*Smiech.*) A paradoxne potom, keď už toto by nemalo hrať úlohu, tak hralo úlohu to, že bol prvý tajomník zväzu spisovateľ, čo bola nomenklatúra voľakedy za socializmu. Keď to trvalo dosť dlho a všetko už bolo odvysielané a už Juraj Jakubisko mal postrihané sovietske tanky v *Zbehoch a pútnikoch* (1968), kombinoval tam druhú svetovú vojnu a do toho prestrihával okupáciu zo šesťdesiateho ôsmeho, a to povedzme mohlo dráždiť ten režim. Toto dráždilo, že to bolo pacifistické a existenciálne. Ale potom, keď už po 1989 roku sa všetko uvoľnilo a stále to nešlo, tak som nakoniec išiel do televízie a hovorím: Počúvajte, a prečo to vlastne nechcete pustiť? Čo vám šibe? A oni: Záhradník je nomenklatúra. A ja hovorím: Kto to vie, že je nomenklatúra? Vo Švédsku sa stále hrajú všetky jeho rozhlasové hry a stále tam píše nové a nové texty a stále sa zúčastňuje súťaží. Rusi to hrajú, tak keď chcete, máte Rusov na jednej, na druhej strane ho hrajú Švédi. Nikto s ním nemá problém, len my s tým máme problém, že bol tajomník Zväzu spisovateľov? Však nebláznite, však... Tak vždycky sa niekto skrýva za niečo. Však viete, že to bola čiastočne taká čestná funkcia a ja neviem čo, a potom povedali: Však dobre. A potom sa to odvysielalo. (*Smiech.*) Tak to bol najdlhšie trezorovaný film, ktorý dali v tom 1971 do trezoru a vysielané to bolo to až v tomto tisícročí. Tak samozrejme účinok, v ktorý sme dúfali, že sa dosiahne, sa nedosiahol.

### ***Straty a nálezy (1974)***

Na prechode medzi televíziou a divadlom boli vlastne *Straty a nálezy*. To znamená, že skutočne som venoval rok prepisovaniu. Ten Solovičov text bol dialogicky zaujímavý, aj niektoré základne situácie boli zaujímavé. Išlo tam o generačný spor, ale on mal inú predstavu. Ja som to ale riešil v zmysle: mladá generácia verzus staršia generácia, taká už ukotvená, to znamená štyridsiatnici až päťdesiatnici. Také postavy, ktoré boli zazobané,

vlastníci, majitelia chát, mali isté postavenie a podobne. A potom tam bola ešte staršia generácia ako primár a tak. Oni sa vymedzovali voči tej mladej generácii, do akej miery je nezodpovedná a nenesú zodpovednosť za vzťahy s rodičmi, a to bol celý ten prípad. No a do tej mladej generácie som ustanovil pomerne dosť mladých hrdinov, boli to vlastne herci, ktorí mali všetci veľmi slušný nábeh na filmové herectvo a na spôsob filmového rozprávania. Jana Plichtová, ktorá hrala Julku, zneužívanú, ktorú prostituuje jej vlastný brat, a ten Cigán, ktorý sa zdá, že ju vlastne chráni, toho hral Puco Ján Mistrik, on hral Cigánov kdekoľvek, a tá Plichtová ináč študovala psychológiu a bola samozrejme neherečka, dcéra filmového režiséra Dimitrija Plichtu, ktorý spáchal samovraždu, ťažko znášal filmovanie. To je veľmi ťažká situácia, keď je niekto režisér a má psychické problémy z filmovania, trochu depresívny býval aj Štefan Uher, ale on to vždy nejak dorovnal a mal celkom šťastie na to, že Stano Szomolányi bol zase taký, povedal by som, jednoznačný s tým svojím smiechom a s tým takým svojím nákazlivým rytmom pre prácu. Ono to možno aj nebolo zle, že oni boli partáci, že ho on trochu odľahčoval, lebo Uher bol trudnomyselný alebo, jednoducho povedané, hlbavý, podliehajúci istým depresiam, ale tak viete, že Woody Allen, ktorý je jeden z najzábavnejších tvorcov, pracuje s komédiou neuveriteľným spôsobom, tak on je človek, ktorý má fobie a depresie a je celoživotne depresívny (*smiech*) a v neuróze ťažkej, ale aj napriek tomu sa mu darí robiť filmy. Tými filmami sa možno čiastočne lieči, lebo je to trochu liečba.

No *Straty a nálezy*, to bolo také prechodové dielo, dokončoval som ho už ako režisér televízie a samozrejme sa realizoval vo Filmovej a televíznej tvorbe, to bola špeciálna súčasť Literárno-dramatickej redakcie, ktorá realizovala projekty filmovým spôsobom, filmovou technológiu. Bolo to natočené na tridsaťpäť milimetrov. Ja od začiatku, keď som začal v televízii pracovať, tak som točil viac na materiál ako všetci kolibskí režiséri, dá sa povedať. Toľko materiálu som vytočil za rok, to bolo proste... To bolo o tom, že všetky dokrútky, čokoľvek sme robili na filmovú technológiu. Na začiatku bola len filmová technológia a televízny záznam sa dal nejako kombinovať. Neskôr prišli ručné kamery, všetko to boli postupné výdobytky tej doby a tak ďalej. Však hovorím, tá dvojtretinová, to predbiehala dobu, a preto to bolo zaujímavé.

Hm, čo sa týka týchto mladých, tej generačnej témy. Jedna epizóda sa volala Rudo, tretia sa volala Veronika, prvá bola Julka, druhá bola Rudo, štvrtá bol Peter, piata bola Naďa. Čiže Naďa bola tá posledná, tá vymyslená, v ktorej sa to harmonizovalo, a toho primára som nespomínal akoby nadarmo, lebo za tie *Straty a nálezy* som ja dostal cenu ministra kultúry. To bolo taká cena za televízne dramatické dielo. Dokonca tak rečnili, že „Mali sme svoje prehry, ale mali sme svoje *Straty a nálezy*“ a podobné také heslá. Za komédiu cenu preberal za *Chalupárov* (1975) najviac píšuci český autor Jaroslav Dietl. Čo mal všetky tie seriály *Muž na radnici* (1976)... Sa tak hovorilo, že mal vlastne dielňu. A my sme sedeli pritom odmeňovaní spolu a on dostal cenu za tých *Chalupárov* a on povedal, že: Kolega, mne sa ten váš seriál moc líbil a ja vám ho ukradnu. A ja som hovoril, že: Tak je už natočený, tak ho ukradnite. A on potom natočil *Nemocnicu na okraji mesta* (1977 – 1981). A paradoxne, keď začali točiť, postavu primára mal hrať Karel Höger. To bol mimoriadny český herec takého staršieho veku... a v tretí deň natáčania zomrel na infarkt. Takže oni stáli pred natáčaním celej tej série, to bolo trinásť dielov, myslím, alebo desať. Trinásť, lebo vtedy sa robila taká jednotka – päť, trinásť, dvadsaťšesť a tak ďalej. Miniséria alebo miniseriál bol päť dielov a trinásť dielov bola štvrtročná kapacita. Podľa počtu týždňov. V tom roku tak boli nastavené pokračovania seriálov. A teraz on musel preobsadiť a obsadil teda toho primára, čo sa volá Sova, myslím. Tak primára Sovu im tam hral Ladislav Chudík. Tak ešte aj primára nám ukradol. No a stalo sa to ináč veľmi vyznaným dielom pre pána Chudíka. Veľmi sa spopularizoval aj v Čechách. Stal sa takou doslova českou legendou.

*Straty a nálezy* priniesli zopár hercov, ktorí sa stali neskôr veľmi populárni. Vráťane Magdy Vášáryovej, ktorá sa stala veľmi populárna. Vždy špekulovala, vždy si myslela, že je viac intelektuálka, politička a ja neviem čo. Tá Mila Vášáryová, ktorá nikdy nešpekulovala, to je herečka, s ktorou som nerobil častokrát. V divadle som s ňou robil viackrát a veľmi sme si dobre rozumeli a vždy, kde bola možnosť, veľmi som s ňou chcel pracovať. Ona bola také luxusné balenie ženy, v každej vekovej kategórii, či už hrala v *Až príjde kocour* (1963), keď bola mladá a sedela tam ako kráska, ktorá má na rukách toho kocúra, ktorý všetkých zafarbí podľa toho, aké charaktery sú. Tak ona od toho mladého dievčaťa až dodnes je vlastne to luxusné balenie. Vždy sa hodí do toho filmového príbehu, lebo z neho vyčnieva.

Zaujímavé postavy, dobré charaktery, tie typy, Ďuro Kukura, ešte neohratá Magda Vášáryová, taká svieža, trochu sa hrala na intelektuálku. Sylvia Turbová, ktorá bola mladá, talentovaná.

### ***Najatý klaun (1980)***

Jana Plichtová potom hrala vo výnimočnom filme, ktorý sa volal *Najatý klaun* (1980). Ten bol nakrútený podľa Barč-Ivanovej *Cesty d'alekej*, ale bol interpretovaný a prepísaný do existenciálnej podoby, prostredníctvom Emila Kočiša, ktorý bol dramaturgom a zároveň aj adaptátorom takých zvláštnych textov. Vždy tie texty prepísal tak, že tí autori to tak až celkom nespoznali, ale boli to zaujímavé texty. V *Najatom klaunovi* hral hlavnú postavu gazdu Cabana Petr Čeppek, ktorý sa vzdáva svojho majetku. Prvýkrát sa tam objaví téma eutanázie, lebo on nepodá lieky, čo sa dávali na cukrovku, svojmu synovi, čiže privodí mu zámerne smrť, aby sa už netrápil. Potom samozrejme celý majetok prepíše na svoju ženu, ktorú hrala tá Jana Plichtová. Najprv myslel, že s ňou bude mať dieťa ona už bola taká, že to vyzeralo, že nebude mať deti, ale ona si stále chcela nejaké chudobné dieťa zobrať a tak. Prepísal na ňu majetok a odišiel. Blúdi vlastne ako taká skutočne existenciálna postava a chce sa hrať na žobráka. Tam je také stretnutie s takým žobrákom, ktorý je reálny žobrák. Ten ho učí technike žobrania a potom na konci sa tak rozprávajú a hovorí mu: Ty nemáš pokoru žobráka, ty nemáš povahu žobráka, ty sa len tak tváriš a v srdci máš mocipána. Mocipán, to je také slovo, ktoré skutočne len Barč Ivan mohol napísať ešte niekedy v dvadsiatych rokoch minulého storočia. Tak on proste prekonáva takú existenciálnu krízu. Tam je taká partia hercov, on sa medzi nich schová a potom ho chytiť četníci. Ale nie je to chronologický rozprávanie, je to tak asynchrónne rozprávané.

### ***Zbožňovaná (1980)***

Mal som rád štruktúry, ktoré boli komplikované, napríklad *Zbožňovanú* (1980). Tuto je taká fotka, ktorá je z natáčania *Zbožňovanej*, čo bola teda celkom zaujímavá hra. To bol film o podobe filmovania. Teda v dvoch rovinách. V rovine prítomnosti, ktorá bola čiastočne taká menšia, a v rovine minulosti, ktorá bola rozsiahlejšia. Päťdesiate roky. V rovine minulosti hrali postavy ako Ján Greššo a Zdena Studenková. Tam sme tak nadviazali náš vzťah, to bolo moje potom druhé manželstvo. Jednu postavu hrajú dvaja herci, vždy jeden v súčasnosti a druhý v tých päťdesiatych rokoch. Točilo sa to až v Košiciach na Ružíne. Tam bola ešte taká dedina postavená, tie domy boli ako v tých päťdesiatych rokoch ubytovne, také baraky, a tam sme reálne točili tú situáciu. To bolo to rozprávanie, že o filme sa rozprávalo. V súčasnosti tam bol režisér, ktorý natáčal nejaký mýticky príbeh, nejakú fantazmagóriu, a v tej minulosti točí druhý režisér dokumentárnu vec o stavbe tej priehrady. Všetky tie postavy boli nejaké zdvojené. Zaujímavý tam bol Ivan Romančík, ktorý tam hral takého šoféra, čo sa opije v tej minulosti a nabúra auto a také scény sú celkom zaujímavé s ním. Tam sme sa s ním spoznali, bol ešte taký mladý, trochu tiež mu to tak predznačilo jeho budúcnosť, lebo potom sa opil a strhol ruskú zástavu, keď tu bola okupácia, a potom aj chvíľu sedel v base za to. Takže bol taký revolucionár s takou opitou hlavou trochu.

## FILMOVÁ TVORBA

**V roku 1995 ste nadviazali na film Štefana Uhra *Pásla kone na betóne* (1982). Rozdiel medzi vašim pokračovaním *...kone na betóne* je trinásť rokov. Prečo ste sa po trinástich rokoch rozhodli nakrútiť pokračovanie filmu Štefana Uhra? Mohli by ste priblížiť proces výroby filmu, založeného na voľnom pokračovaní inej veľmi populárnej snímky?**

Ja keď som nadviazal na Uhra a nakrútil som *... kone na betóne* (1995), prebral som jeho obsadenie po desiatich rokoch. Všetci ešte žili a už potom o ďalšie dva roky nežili. Peter Staník a ja neviem kto. Proste sa to rúcalo, ale vtedy ešte žil aj Anton Trón, pomaly mal osemdesiat rokov ... A naozaj v poslednú chvíľu som stihol to obsadenie. Točil som to Milkou Zimkovou, ktorá vtedy furt bola v liehu, ale dostala za to hereckú cenu. Ja som vtedy bol taký zúrivy na tom natáčaní. Keby som rozprával drobné historky! Tak za drobnú historku môžem považovať len to, že som jej mal plné zuby, ako bola stále opitá. A ona si vybrala Vladimíra Kratinu, keď sme hľadali herca, ktorý by hral hlavnú úlohu. Takže ten Kratina mal byť zamilovaný do hlavnej postavy Johany, ktorú stvárnila Milka Zimková, a ona natoľko žila v tej predstave, že musí do nej byť zamilovaný, lenže Kratina mal za manželku nejakú misšku, ktorá mala dvadsať rokov, a Zimková mu v prvý deň nakrúcania vrazila jazyk do krku, bozkávať sa chcela. Tak on povedal, že sa povracia a urobil takú scénu... Jemu sme museli dohovárať, ju sme museli presviedčať. Ona prestala brať antabus. To trvalo dva mesiace, dokým začala brať antabus, hneď ho vylúčila, a potom všade po celom tom dome mala víno. Všade, v práčke, v záchode, vo výlevke. My sme prišli, zobrali sme jej sedem fliaš, ale niekto jej to tam musel nosiť, neviem, kto bol komplic, ale to bolo strašné. A on zase, keď sa rozzúrila a povedal, že sa mu už nechce nič točiť, ráno sa postavil do maskérne, prišiel, vzal si fľašu vizoura. To znamená whisky sedemdecovú. A kým prišiel o jedenástej na pľac, už ju mal vypitú. V tom veľkom tele sa to trochu strácalo, ale nebol veľmi pružný herecky. Ona opitá, on opitý, decko otrávené štyri a pol ročné či päťročné. Otec jej dal zmrzlinu a malo prvé tri dni salmonelózu, lebo mali byť najprv scény s dieťaťom, ktoré neboli také melodramatické, že by si museli strkať jazyk do úst, lebo som si myslel, že si na seba trochu zvyknú. Takže som musel začať s nimi dvoma točiť, a to sa stalo v prvý deň natáčania a odvtedy obidvaja boli opití a ja som mal dvoch hlavných predstaviteľov v liehu. Ona aspoň keď bola v liehu, bola taká... No však hovorím, dostala za to cenu za herecký výkon. Malo to svoje výhody a nevýhody. Ja som natočil aj takú expozíciu s alkoholom, kde bola Milka Zimková, a ja som ju chcel exponovať ako alkoholičku. Presviedčal som ju, nech dáme alkoholizmus a ako sa ho ona snaží prekonať, ale ani za nič. Lebo Johana také niečo...? To bola hrdinka.

Keď sme natáčali, Stano Szomolányi musel pokračovať v tom projekte, lebo som chcel, aby niekto, kto točil ten predchádzajúci diel, točil aj tento. Navyše som vlastne citoval jeho obrazy, citoval som spomienky. No všetci okrem tej Češky, ktorá sa medzitým stala televíznou hviezdou a nemala čas to s nami točiť, preto za ňu točila Čobejová, ktorá sa dosť na ňu podobala, tí ostatní boli normálne tie isté postavy, čo tam hrali v Uhrovom filme. Tak som si s nimi nejak poradil, len s touto som si neporadil a s Kratinom. On bol úplne nový, nová postava.

Malo to také nevýhody, že natáčali sme, ako oni krájajú kapustu, zakladajú kapustu, a je tam nejaký dialóg a Zimková preruší záber a povie: Ja som tam nedala dosť soli. A ja hovorím: Milka, ale však my nevidíme, koľko soli tam dáš, my nevieme... No ale tak tá kapusta nebude dobrá. Hovorím: Nikto ju nebude v živote jesť, ty nenakladáš kapustu, ale ty filmuješ. Ona nevedela. Vypadávala z toho, ona sa niesla v tej takej rovine. Malo to aj výhody, že keď bol požiar a ona išla hasiť, tak ona tam horela naozaj reálne. Slovenskí filmári sa neboja zapáliť

nejakú tú stodolu, tak tam reálne horela uprostred dediny stodola. Hasiči boli ďaleko, aby začali kropiť, keby to náhodou skákalo na ostatné domy a podobne. Oni to zabezpečovali, ale inak to horelo nadiľvoko a ona zápasila s tým ohňom, padol jej na plece prepálený klad a ona ďalej hrala. Nevyrušilo ju nič. Lebo bola v tranze, vlastne nevnímala okolnosti, ale na druhej strane ťažko sa s ňou robilo. Bola stále opitá a ja som už na konci bol taký zúrivý a dával som jej také úlohy... Mali sme tam takú scénu, kde boli ovce, ktoré im rozšliapali dyne, kde oni podnikali, a nechal som ju teda zachraňovať tie dyne, ktoré zostali celé a vyháňať tie ovce. Nechal som ju vláčiť tie desaťkilové melóny. Rekvizitári pohádzali melóny, urobili melónové pole a ja som ju nechal nosiť dvadsať metrov také melóny a už som aj zastavil kameru a povedal som: Len nech chodí. Tak to už bol náš vzťah na konci. Išlo to na nejaký ženský festival, nikde inde to do čerta nešlo, len na nejaký ženský festival. Na tom ženskom festivale ona hneď dostala cenu za herecký výkon. Hovorím: Boha, musíš byť dobre napitý, aby si mohol dobré hrať. (*Smiech.*) No tak takto to bolo. Aby sme mali nejakú vtipnú historku, ale v zásade to boli ...*kone na betóne*, spomienka na Uhra.

Celé sa mi to dostalo do rúk, lebo my sme už v tomto čase boli v škole kolegovia. Ja som mu pomáhal pri jeho študentoch, pomáhal som mu pri jeho docentúre a skutočne sme boli celý čas priatelia. Blízko sme mali v tej škole, k sebe, ja som potom preberal tých jeho študentov, keď on zomrel. On mi stále hovoril: Ako je to možné, že ty stále dokážeš robiť s viacerými kameramanmi a ja stále s tým Stanom... A ja hovorím: Však možno je to aj dobre, však už to nechaj tak. Tak keď už je to tak, tak čo už s tým? No ale tak ja by som tiež chcel. Ale veď ty si s tým Krausom veľa robil, ale nerobíš len s ním... Robíš s Ďurišom. No tak.

### ***Kára plná bolesti (1985)***

*Kára plná bolesti* (1985) vznikala v čase, keď ja som už mal za sebou takú istú etapu. Ja som natočil už predtým *Pascu* (1981), ktorá dostala cenu Medzinárodného televízneho festivalu Zlatá Praha. Vyhral som to v takom roku, v ktorom hlavnú cenu nemal dostať žiaden dramatický program zo Slovenska a Česka. Lebo Zlatú Prahu dostala opera. Vždy to bolo tak, že sa striedali opera v jeden rok a druhý rok potom Zlatá Praha išla filmu. Ale nejaký Španiel, ktorý bol predseda poroty, povedal na *Pascu*, že musí dostať Zlatú Prahu. Tak vtedy bol jediný rok, kedy dve Zlaté Prahy išli do Československa. Jedna na Slovensko, druhá do Česka. Tam ich mali každý druhý rok jednu položenú. A u nás to nebolo tak časté. Takže my v bratislavskej televízii sme mali len jednu Zlatú Prahu. To bola vlastne tá Zlatá Praha za *Pascu* podľa Švantnerovho životopisného náčrtku. Ten životopisný náčrtok bol na konci celý odcitovaný, pán Chudík hlasom rozprával ten príbeh. Na základe toho bol utvorený film, ktorý bol nadrealistický. Nadrealistické scény, v ktorých sa napríklad rozpráva s mŕtvym bratom, sú robené len pocitovo, vizuálne kontrastom svetlom v prírode. Proste len takými drobnými znakmi.

To bola prvá etapa. A ďalšia etapa bola taká, čo sa nazýva teda magický realizmus. A na ten magický realizmus ten Papp a tá *Kára plná bolesti* – to bolo niečo, čo sa strašne ponúkalo. A je to ako film, ktorý skutočne už nemá základ toho nadrealizmu slovenského, ale je to magický realizmus, ako ho poznáme. Ako ho poznáme z literatúry a ako ho poznáme z tej juhoamerickej literatúry a ako sa preniesol do toho filmového rozprávania. On je ako mágia, v každej tej časti rozprávania, vo vizuálnej stránke vecí. Vo všetkom, vo farebných výťažkoch, v zatmievaní. Potom v tom, ako celý čas sa postavy konfrontujú so šťastím a so životom, rozprávanie o hľadačoch šťastia, o paradoxoch, ako niekto hľadá šťastie, tým že nastúpi do vlaku do koncentračného tábora Dachau, lebo je dostatočne naivný, aby to mohol takto vnímať. Nevníma tie kontexty, že cestuje za šťastím veľmi divným spôsobom. Celé rozprávanie sa hýbe v rovine mágie, akoby zo sna sa vynára všetko to rozprávanie, ktoré je



zdanlivo lineárne a ktoré začína vtedy, keď si uvedomíš montáž toho rozprávania. Tri vrstvy toho rozprávania sa striedajú. Je tam Hitlerjugend, idú tam slovenskí vojaci, idú tam tie pesničky, ide tam príbeh, ktorý si rozprávajú, kde je tá krajina, kde začína. Naznačuje tú tému. Tam za kopcom behajú tí v tých krátkych gatiach a vieme, že rozprávajú o Hitlerjugend a lovia tam zajačicu, potom on ju vypúšťa, lebo čaká mladé, a do toho tie vrstvy, ako sa prelínajú, také striedanie obrazov. Živly a pocity hýbu rozprávaním viac ako čokoľvek iné. Tak keď si ten film dôsledne pozriete, uvedomíte si, že taký film nebol ešte na Slovensku natočený a ja som dal teraz napríklad tretiakom, aby analyzovali jednu časť, ktorá začína od takej repliky, že vo vnútri toho tam, kde býva v stodole upravenej na obydlie, býva ten Jakub s tou Terezou. A on jej hovorí: Je to pravda? Čakáš? Tým začína tá sekvencia. Ona sa s ním poháda, dostanú sa do konfliktu. On hovorí, že aj mama mala také ruky, ako ty, a nebo besnelo, keď si sa mala narodiť, a preto primkla nohy k sebe a zomrela. Jednoducho keď sa narodila, tak im zomrela matka a otec povedal, keď to bude dievča, tak sa skurví a tak. Pobijú sa, smerujú k takej kaplnke, tam si dajú facku, potom to smeruje tým, že utečie, vykričí mu všetko a uteká a ide sa hodiť pod vlak, a teraz sa strieda sekvencia, ako ona vlastne sa ide hodiť pod vlak a on rozpráva Majovi, že by si mohol zobrať Terezu, a to celé sa posúva dokonca v priestore. Ako sa tie roviny striedajú a strieda sa rovina rozprávania s idylickou, tak to je celé to, čo môžeme nazvať magickým realizmom. To je obsiahnuté v tých bitkách, v tých stretnutiach ľudí, v tom západe, v tých cirkusantoch, prosté v celom tom je obsiahnutá naraz tá skúsenosť tej brazílskej literatúry a toho, čo vlastne ponúkala, pohľad na ten realizmus tých rokov, to znamená v čase, keď funguje tá postmoderna. Do postmoderny by som zaradil aj tú *Zbožňovanú*.

Nepoznám nikoho kto sa ešte pokúšal na Slovensku o magický realizmus vo filme. Aj o surrealizmus, to som tiež toho Švantnera natočil podľa životopisného náčrtku, a aj taký ten nadrealizmus som nejako robil. To je taká zvláštna metaforická literatúra so zvláštnymi charaktermi aj postavami a mám taký pocit, že tou cestou sa slovenský film až tak často nevydáva. Ale ako konkrétne magický realizmus v tej *Káre plnej bolesti* bol obsiahnutý naplno.

### ***Južná pošta (1987)***

Samozrejme, v čiastočnej podobe je ten magický realizmus uplatnený aj v *Južnej Pošte* (1987). To je dané tým, že je to snímané očami dieťaťa. A oči dieťaťa umožňujú definovať tie figúry istým spôsobom až šialene. Pri filmovaní *Južnej Pošty* som použil najviac v živote materiálu, lebo to bol sledovaný materiál. My keď sme točili na Eastman, my sme dostali jedna ku tri a pol, keď tam bolo decko, kone a podobné veci. Inak sme dostávali jedna ku trom, to znamená, že maximálne dvakrát sa mohlo ísť, a ja som mal rýchlobežku, ktorá bola položená v potoku, lebo tam sa mali prevrátiť kone a koč. A ešte jednu normálnu kameru, a ešte jednu takú, ktorá robila polocelok. Čiže bežali tri kamery, čo bol okamžite desaťnásobok, len raz sme išli, a ten voz sme neboli schopní prevrátiť. Ten Koncz, to bol veľmi dobrý maďarský kočiš Gábor Koncz. Bolo to medzinárodné obsadenie, toho „Filadelfiho“ hral Icchak Finci, ten bol z Palestíny. To bolo veľmi zaujímavé obsadenie. Bartoška tam hral otca tých chlapcov. Magda hrala ich matku. No tak to bola celkom zaujímavá herecká zostava pri tej *Južnej pošte*. A samozrejme tie deti. Tých najprv bolo tridsaťtisíc, potom ich bolo tritisícpäťsto, a tie som už tak telegraficky videl, a potom bolo trisťpäťdesiat, a potom nakoniec bol jeden, ktorého sme si vybrali, a ten mal oči ako E. T. On je prosté mimozemšťan, ale potom už možno nikdy nehral. Hralo sa s ním dobre, lebo ja som bol takto vedľa kamery a, povedzme, išli sme záber a cúvali sme na jazde a ja som od kamery nahadzoval a on sa nepozeral na mňa a bezprostredne dával tie texty. No a potom tam mal otecka, ktorý bol na dlhodobom rande s takou matkou toho jeho staršieho brata, oni dvaja sa

stále zaujímali hlavne len o seba a mali takú dlhotrvajúcu letnú romancu. A ja som hovoril, že sedí na tej streche a my ani nevieme, na akú stranu bude padať, keby padal, a on povie: A však je šikovný, však vydrží to. A môže? Alebo to máme urobiť nejako ináč? A ten otec hovoril: Ale môže, ale tam sa musí na tú strechu postaviť holub a on sa za ním bude naťahovať. (*Smiech.*) Tak to bolo, aby sa vedelo, že keď točím, tak niekedy som na hranici od toho, aby ma zavreli do basy na dvadsať rokov, lebo keby ten malý spadol, tak kto za to zodpovedá? Kto ho tam posadil? Čo ste mu povedali? Koniec. Tak takto to je, pri filmovačke sú aj takéto veci.

Tá *Južná pošta*... čo by som k tomu dodal. Ladislav Ballek, keď mi o tom rozprával, tak ma vodil po tom kraji a hovoril: Toto už neexistuje a toto už neexistuje... A ja hovorím: Preto sme filmári, my to vytvoríme. Tak samozrejme, že celý ten kraj bol vytvorený úplne za iných okolností a hrala tam ešte nezrekonštruovaná stará podoba Komárna. Tam bola tá krčma, námestie urobené, letná terasa. Tie väčšie mestské celky, vonku v exteriéri mesta. Interiér, to sa mohlo všelikde natočiť, to vyhovovalo aj natáčaciemu plánu, aj všetkému. Samozrejme, posledné zábery sme točili, lebo kukurica musela byť zrelá. Musela narásť do tej výšky, my sme to točili, kukurica bola ešte takáto... a museli sme čakať. Takže posledné zábery sa točili v tej kukurici. Kukurica všade vylámaná a nám to tam strážili ľudia, aby sme mohli točiť tú kukuricu v septembri. Začiatkom októbra sme dotáčali tieto veci. To viete, že ten film sa točí o niečo pomalšie. Hoci mal počet natáčacích dní tridsaťštyri, čo na taký film ani nie je moc.

### ***Šípová Ruženka (1990)***

*Šípová Ruženka* (1990) je film, ktorý bol robený z polovice na objednávku, čiže niektoré veci tam boli zadané. Napríklad ja som chcel inú kráľovnú. Ináč som to mal postavené, ale oni povedali, že postava kráľovnej musí byť Nemka, a dali mi herečku. Vynikajúca dramatická herečka, ale narodila sa v roku 1944, po vojne. Jednoducho miešaná s nejakým čistým černochoom alebo minimálne polovičným. Takže na ňu nesmeli padnúť ani trocha Slnka, a keď aj padlo, tak ona bola okamžité čierna, tak sme na ňu museli dať šesť vrstiev púdry, aby pôsobila trochu ako beloška. Bola veľmi vysoká, zmenilo to koncepciu. Musel som jej prispôbiť Kráľa, a preto ho hral Jozef Adamovič. My sme mali koncept tých klobúkov Brunovského, ale nie klobúkov, ale to, čo na tých tiarách bolo. Oni mali dva metre dvadsať aj niečo. Skutočne sa týčili nad všetkými kráľ a kráľovná. A to kráľovstvo som definoval ako kráľovstvo, ktoré zámerne vyhubí kolovrátky len kvôli tomu, aby sa princezná zachovala. A ten, čo hovorí: Však všade tu pestujeme len ľan, ktorý hral tú komickú postavu, Karel Heřmánek, toho radcu, tak on naozaj zničí ekonomiku toho, že dá spáliť tie kolovrátky, a ono potom niekde inde sa to ďalej načierno robí a podobne. Ten zámok je taká pevnosť a kráľovná, keď sa pýta, že chcem vidieť našu krajinu, tak ju vláči po bažinách a lesoch. A to naša krajina je taká smutná? Áno a žijú tu len samí smutní ľudia. (*Smiech.*) No proste to mal byť ten náš krásny socializmus trochu. Malo to mať tú konotáciu. No a ja som mal sekvenciu, ktorá sa skladala zo šesťdesiatich obrazov a trvala deväťdesiat sekúnd, a to bola sekvencia zostarnutia o sto päťdesiat rokov, a z tej sekvencie zostal len záber, taká pesnička. Lebo to bolo jeden a pol minúty nad a tam sme sa zrazili. A ja som bol sprostý, že pre tú slovenskú verziu som to neurobil, lebo im to bolo jedno, samozrejme, u nás to nikomu neprekážalo. Len koprodukčná zmluva bola taká, že to má mať deväťdesiat minút, a ja som mal deväťdesiat minút, mohol som mať dvadsaťpäť sekúnd, čo som aj mal, ale nemohol som mať o nič viac. No a sami od seba tam prirobili takú animáciu takých trňov nejakých kreslených, čo som bol nasratý, lebo ja som to všetko robil naživo. Ten hrad som naživo animoval. Ten veľký hrad je inak historika zapísateľná do análov. Opýtali sa ma, že ako chcete ten hrad, na makete to urobíme? A ja som povedal: Nie, žiadna maketa, celý hrad zarastie. A oni hovoria: Ako si to predstavujete? A ja: No budú tu animátori, ktorí budú stále prihadzovať tie kvety a tie

popínavé šľahúne a tak. To bude v prvom pláne a v tom druhom pláne budú také siete, kde budú tie kvety a šľahúne, a tie sa budú tak vyťahovať postupne. A on že: Čo ste sa zbláznili? A čo keď zafúka vietor? A ja hovorím: Nezafúka. A on: A čo keď to nestihnete, však západ slnka máte o pol desiatej?! A ja hovorím: Všetko bude ok. No to chceme vidieť. A ja hovorím: No to bude aj ináč vyzerat', ako keby ste to vy urobili. A on no: Áno, ale no... A tak som mal nejakých tridsať animátorov, bábkovodičov a takých, čo sa tak technicky vyznali, v čiernych handrách prišli. A potom skutočne sme to pripravili, tie siete na špičku hradu. Tie siete sa v dialke nedali čítať. A začínalo to z tých detailov, ako postupne zarastá ten vchod, to bolo najdôležitejšie. To bolo v prvom pláne a to sme normálne pridávali kvetiny a šľahúne. Normálne stop trikom. Celú noc sme robili, keď začalo svitať, tak hrad už bol zarastený a my sme už robili na takých tmavších miestach, také detaily, ako zarastajú tváre ľudí a podobne, a on hovoril: To by sa malo zaradiť do Guinnessovej knihy rekordov, len neviem, ako to tam zdokumentovať. A ja hovorím: Nemusíte zdokumentovať, my to máme vo filme. Tak takto to bolo. To bola historika *Šípová Ruženka*. Potom som tam mal obrazy, ktoré vlastne reprezentovali to starnutie a zostala z toho pesnička. Lebo celé to starnutie, ako sa mení to kráľovstvo, zostarne ten jeho obraz. To všetko som natočil, ako starol ten obraz. Ten vnuk, ktorý aby ju zobudil. Tak všetko som motivoval, aby bolo jasné, že to už nie je ten Johan, ale ten vnuk, ale aby to vizuálne ľudia pochopili, nie aby sa im to v texte povedalo. Tak takto. A ináč tam boli pekné veci, ako ožili tie kolovraty, keď ju pobozká, a všetko... Zázračný strom bol zaujímavý. V podvečer a v noci to bolo ľahké, lebo sme dávali obrovské kontra svetlo zozadu, zahmlili sme celý priestor a ako sa pohybovala tá hmla, tak cez tie medzery prenikali a vytvárali tie lúče. Takže ten strom vydával také stopy svetla, lúče a tak. No to bol jeden typ rozprávky.

### ***Zázračný nos (2016)***

No a potom, keď som ten *Zázračný nos* (2016) točil, to bola postmoderná rozprávka. Tam tiež sme vyhodili niečo, síce to bolo o hodne dlhšie, ale pointy fórov sme vyhadzovali, za čo som bol nasratý, lebo sa to skrátilo o tri minúty, ale pocitovo sa to predĺžilo. Hovorili mi: To tam nemusí byť, to neprináša informáciu. Pozerali to ľudia pri štedrej večeri. Aká minútáž tam je smerodajná? Tak to skutočne som nepochopil, ale tak dramaturgia televízie je katastrofálna v tomto smere. Vždycky som s nimi zvädzal boj a ja, úprimne povedané, som ich vždy najradšej dovedol k hotovému dielu a najradšej som točil v Prahe alebo inde mimo, v Krátkom filme. Čo sa týka tej súčasnej rozprávky, to bola typická postmoderna. Mala také eklektické črty. A ja som tam veľmi chcel jednu časť až scudzováciu. Takú veľkú časť na záver. Aj som to natočil, aj som to nakoniec nemohol použiť, lebo trochu to scudzovalo ten príbeh. A oni povedali, že ale to musia byť na konci, že letia, a že musí byť kráľovstvo... Tak som povedal: No tak čo, tak dobre. Niečo vystrihneme, aby to nebolo len o tom, aby to bolo pre zábavu. Ináč, aby bolo jasné, *Šípová Ruženka* a táto rozprávka, tie hradné veci obidve sa točili v Hlbokej. Ja som tam prišiel po päťdesiatich alebo štyridsiatich rokoch a tam bola tá istá kastelánka, s ktorou som spolupracoval ako prvý filmár vôbec, ktorého pustili do hradu. A tam bola tá istá kastelánka a tá si ma pamätala a hneď bola ruka v rukáve. To bolo zaujímavé, že v tomto to malo niečo spoločné. Tak v Ledniciach sa tiež točilo. Nejaké siene, nejaké interiéry. Tam sa vždy točili interiéry. V Hlbokej sa točil zámok, exteriér, knižnica. Tam nebolo veľa priestorov, keď bolo treba všelijaké rôzne priestory, napríklad ako také rôznorodé, tak to vždy boli kombinované Lednice, Lednické záhrady. V tých Ledniciach bolo strašne veľa interiérových vecí a tak. Lebo na to nestačí jeden hrad, aby ste urobili jednu rozprávku, potrebujete aspoň dva. Taká skúsenosť je s rozprávkami. No a tá eklektická, tá súčasná rozprávka ešte mala tie mestské trhové prvky. Lebo tam boli dve kráľovstvá, tak niečo som mal na Slovensku. To, čo je ten Červený kameň, čo je tuto v týchto horách. Tam bol aj ten prvý trh, vstup do toho stanu, ktorý potom je taký zázračný a otvorí sa 3D priestor,

kde sa stane kúzlo s nosom a potom jej narastie uhorka. Končili sme samozrejme vždy po polnoci, keď musíte za jeden deň ten zámok celý obtočiť, a do toho išli turisti a museli sme dať pauzu, keď oni išli cez ten dvor. Lebo to nezastavíte prevádzku uprostred leta. Ale samozrejme, Lednice veľké, tak tam nám dali poschodie. Uzavrela to poschodie a nepúšťala tam turistov a tam sme mohli byť. Tak to sme vo viacerých zámkoch točili, to bolo také trochu dobrodružnejšie, čo sa týka priestorových a takýchto riešení. To, že sme vyhadzovali pointy fórov, to ľutujem. Ja to nikdy nepochopím, ale to je vec toho, čo by dramaturgia mala vedieť.

## ZALOŽENIE FILMOVEJ A TELEVÍZNEJ FAKULTY VŠMU

Ja som sedemnášť rokov bol funkcionár na tejto škole. Ja som v tých časoch bol prorektor pre rozvoj. Preto som sa podieľal na zakladaní filmovej fakulty. VŠMU mala byť založená rovnakým spôsobom ako AMU s tromi fakultami. AMU mohla založiť všetky tri fakulty, to znamená HAMU, DAMU a FAMU, lebo mala na to pedagógov. Karol Plicka zo Slovenska založil FAMU a bol tam ako prvý dekan. A tu nezostal dokopy nikto, tak sa založili len dve fakulty. S vývojom slovenskej kinematografie však bolo potrebné otvoriť aspoň katedru filmovej scenáristiky. Tak vznikla katedra, ktorá najprv mala tých scenáristov, z ktorých máme Ondreja Šulaja alebo Štefankoviča alebo neskôr teda Borušovičovú. Borušovičová skončila u mňa réžiu, takže ona bola desať rokov na škole. Vážna osoba. Potom natočila zopár filmov a potom začala písať a teraz píše. Urobila celkom zaujímavého toho *Štefánika - slnko v zatmení* (2017) v nitrianskom divadle. Ona je šikovná baba. Samozrejme, aj v tej audiovizii by mohla zaujímavovo fungovať, ale je to príliš odtrhnuté od toho počítača, na ktorom dokáže ďaleko efektívnejšie zarábať peniaze. (*Smiech.*) Zjednodušene povedané, predsa je to efektívnejšie, ako robiť filmy. Robiť filmy je najmenej výhodné, človek by musel robiť seriály alebo niečo také. Najlepšie reklamy, potom seriály a ďaleko, ďaleko potom filmy. Film je záležitosť luxusu, a preto ja hovorím, že neskôr to budú filmové režisérky, ktoré budú mať mužov, a tí budú robiť tie blbé seriály a podobne, alebo budú zvukári, alebo budú kameramani, a ich manželky budú robiť to umenie, lebo si to budú môcť dovoliť. Keď teda nebudú mať deti a nebudú musieť zarábať peniaze. Budú si môcť dovoliť takú nelukratívnu vec, ako je film.

V škole som začínal od začiatku, hneď keď som išiel do televízie, som začal koučovať piatakov. Tak piate ročníky, to bol taký dohovor, že robili absolventské projekty v televízii. Ja som mal takú pozíciu v televízii po roku alebo po dvoch, že som mohol robiť supervíziu. Samozrejme, keďže tá škola mala ten istý dekrét, že mali byť tri fakulty, tak v osemdesiatom deviatom, keď bola tá príležitosť, tak bol študent, ktorý sa volal Pochylý, tak navrhol, že poďme, urobíme školu, urobíme fakultu. Samozrejme, profesor Slivka, ešte bol docent v tom čase, mal ako švagra, teda manželka jeho sestry, Čarnogurského. Čarnogurský bol predseda vlády. Tak na vláde sa to schválilo okamžite, Slivka sa stal prvým dekanom. A ja som bol prorektor. Ale peniaze nedala vláda žiadne. Takže naraz sme boli, ale mali sme len to, čo sme mali. Takže naďalej sme boli v pôvodných priestoroch, ale začalo sa stavať. Ministerstvo školstva súhlasilo so stavaním budovy, to je tá budova, v ktorej sme a ktorá je menšia, lebo je dimenzovaná na menší počet študentov. Nikdy sme si nemysleli, že budeme mať toľko záujemcov o filmové umenie, že budeme mať toľko študentov. Škola sa nadimenzovala trochu menšia a vzhľadom na tú plochu, že sa to muselo robiť ako zástavba a podobne, tak to ani nemalo veľké možnosti, mohlo to byť o nejaké poschodie vyššie, ale chceli sme dodržať hladinu, úroveň strechy s tou hudobnou fakultou. Tak to vlastne vytvorilo to, že momentálne tie kapacity nám dnes už nestačia. Keď sme sa s'ahovali do tejto stavby, ja som bol dekanom. Nič tu nebolo. Tie krasnogorsky sa prenášali úplne zbytočne. Kamery na šestnásť milimetrový materiál, na pero a podobne. Kopec vecí bolo takých, že sa prenášali, ale nemali

sa prečo preniesť. Zachránila nás digitalizácia. V pravý čas prišla digitalizácia, a to znamenalo, že sme mohli kúpiť lacné kamery. Hovorili sme im mydlové krabičky, aby mohli študenti začať točiť cvičenia na také kamery, ktoré sme im požičali a mali ich k dispozícii od školy. Ja som robil pre STV nejaké relácie, za čo nám oni vybavili napríklad zvukovú strižňu. Jednoducho za protislužbu. Ja som robil nejaké relácie zadarmo a oni to ako dávali na účet a za to investovali do školy. Tak to bola konkrétna situácia, že aj tí študenti, ktorí študovali produkciu a tak, tak pomáhali všelijako organizovať, aby sa robilo s tou STV, aby vznikali také obchodné vzťahy, a paradoxne napriek tomu, že tá vláda nebola taká otvorená, lebo to boli mečiarovské časy, mečiarovská vláda a v televízii boli mečiarovci, napriek tomu dovolili ešte vyvolávať našim študentom filmovú surovinu. Napriek tomu všetkému, tak potichu alebo podpultovo, tie vzťahy fungovali, no a potom postupne vlastne tá digitalizácia... Ona pomohla aj slovenskému filmu, lebo ak by sa netočilo na elektronické kamery, tak natočiť na tridsaťpäťkový materiál, alebo na sedemdesiat, na to by sme nemali financie.

Na anamorfamy, na široké uhly, na materiál, to si môže dovoliť niekto v Amerike robiť. To sa môžu Američania hrať na to, a aj tak to potom zdigitalizujú. Tá cesta, tá trhová cesta je digitálna, a to znamená na tých décepečkách, že sa otvorí nejaký prístup, a to je kontrolovaná distribúcia, o kontrolovanú celosvetovú distribúciu – o to išlo hlavne. No tak samozrejme, že všetko sa zmenilo. Tie televízne prijímače sú absolútne dokonalé. No, ale videl som na tridsaťpäťke vlastný film, *Káru plná bolesti*, z takej tej štvorkovej kópie, ako rímska jedna, dva, tri a potom piata bola z tej štvorky urobená dubleta alebo kópia, z ktorej sa robila, na distribúciu, tá štvorka odchádzala do filmového ústavu a tú som videl v normálnej projekcii v Novej Bošáci. Bol tam Marián Geišberg ako ich obľúbený občan, premietali mu na úplne nových Meoptách, privezených zo Zlína. A ja som tam prvýkrát videl, to ani v labákoch sme nevideli, tam sme to síce videli, ale na takom malom plátne, neviem, či preto, aby to bolo ostrejšie. A teraz som videl normálne tridsaťpäťkové plátno, z prvej rady, čo bolo asi osem metrov od toho plátna. No geniálne som kukal na tie farby a som hovoril, že rozumiem, prečo je ten film dokonalejší ako tá elektronika. Teraz som to pochopil. Ja som vždy tvrdil študentom, že medzi tým nie je rozdiel, a tak potom som pochopil, že som sa mylil.

No založili sme školu, digitalizácia nás zachránila, dnes už máme celkom dobré digitálne kamery. Stále lepšie a lepšie sa nakupujú. Len aby sme mali dobré myšlienky. Aby tie naše decká, aby tí naši filmári, čo vyrastú odtiaľto, konečne urobili diela, ktoré budú mať odvahu a individualitu, osobnosť a vlastnú tvár. Ja si myslím, že už vyšlo veľa talentovaných, veľa šikovných ľudí. Samozrejme, polovička sa stratila v seriáloch a zarába peniaze a budú dobre žiť, keď zarábajú peniaze, ale film z toho nebude mať nič. Je tam zopár takých, ktorým verím, a napríklad hlavne dievčatám ja verím. Taká Martina Buchelová by mohla natočiť dobrý film. Aj iní teda. Lebo ináč budem musieť natočiť film dvadsiateho prvého storočia ja. A to už bude tragické.