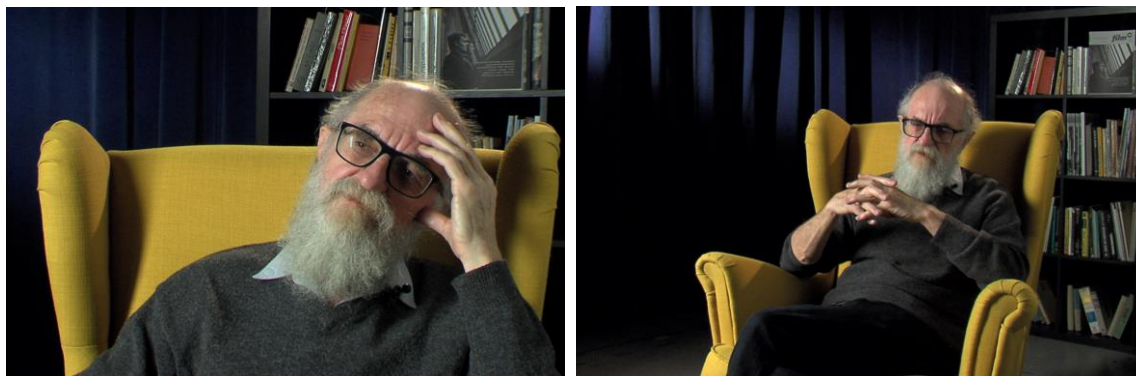


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



VÁCLAV MACEK

(19. 6. 1952, Ružomberok) Slovenský filmový historik, teoretik, kritik, kurátor, pedagóg. Po absolvovaní štúdia na Elektrotechnickej fakulte Slovenskej technickej univerzity v Bratislave pracoval na rôznych robotníckych pozíciách a vo voľnom čase navštevoval projekcie v Slovenskom filmovom ústave, čo neskôr iniciovalo jeho záujem o štúdium filmu. V roku 1982 absolvoval štúdium filmovej a divadelnej vedy na Karlovej univerzite v Prahe. S kurátorskou činnosťou začínal na Obvodnom kultúrnom spoločenskom stredisku Bratislava 2 ako metodik pre film, fotografiu a výtvarné umenie. V rámci jeho aspirantského pobytu na Slovenskej akadémii vied vznikli viaceré medziodborové konferencie, v ktorých organizácii pokračuje dodnes. Je autorom monografií venovaných slovenským filmovým tvorcom *Elo Havetta* (1990), *Dušan Hanák* (1996), *Štefan Uher 1930 – 1993* (2002) a *Ján Kadár* (2008) a tiež autorom zväzkov dejín *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu* (1992), *Dejiny slovenskej kinematografie* (1997, spoluautorka Jelena Paštéková) a *Dejiny slovenskej kinematografie 1896 – 1969* (2017, spoluautorka Jelena Paštéková). V rokoch 1993 – 2010 bol vedúcim katedry filmovej vedy na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU, na ktorej dodnes pôsobí ako pedagóg, vyučuje Dejiny slovenského filmu. V roku 1992 inicioval vznik festivalu Mesiac fotografie, ktorý každoročne organizuje a od roku 2005 je aj riaditeľom Stredoeurópskeho domu fotografie. Publikoval knihy o fotografickom umení *Slovenská imaginatívna fotografia 1981 – 1997* (1998), *Slovenská fotografia 1925 – 2000* (2001, spoluautor Aurel Hrabušický), *Bratislava zadným vchodom* (2005). Medzi jeho najambicióznejšie projekty patria trojzväzkové dejiny európskej fotografie *The History of European Photography 1900 – 2000* (2011, 2014, 2016), ktoré realizoval s medzinárodným kolektívom autorov.

ŠKOLSKÝ ROK: 2021/2022

ROZHOVOR ZAZNAMENALA a PREPÍŠALA: Zuzana Goleinová

STRIH: Martin Kasala

KAMERA: Alex Miartuš

ZVUK: Miroslav Mlynka

PRODUKCIA: Alexandra Čuchorová

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

V Prahe ste študovali divadelnú a filmovú vedu, ako ste sa dostali k tomuto štúdiu? Bol záujem o umenie u vás odjakživa akýmsi spôsobom prítomný?

Nuž, keď idem takto hlboko do osobnej histórie, myslím, že tam bola pre mňa kľúčová elektrotechnická priemyslovka, kde som chodil na odbor oznamovacia technika. To bolo od roku šesťdesiatšesť do sedemdesiatjeden. Mal som veľmi priateľskú profesorku slovenčiny a ruštiny, ktorá dokázala učiť spôsobom, ktorý ma zaujímal – to znamená cez literatúru. V podstate to, čo nás nútila čítať a ako o tom rozprávala, bolo pre mňa veľmi zaujímavé a lákalo ma to dozvedieť sa viac o literatúre. To bol jeden zdroj. A druhý bol to, že moja mama mala hlboký vzťah k poézii. Bola prekladateľka z nemčiny, ale aj sekretárka v Tesle Nižná, kde som vyrastal, pri fabrike na televízory. Objednávala si z pražského Klubu přátel poezie edíciu veľkých osobností ako Hölderlin, Goethe alebo českých básnikov, ako bol Mikulášek. Vznikol tu však problém, lebo po elektrotechnickej priemyslovke bola tá cesta akoby nalinkovaná. Keď som sa mal po tom sedemdesiatom prvom rozhodovať, kam pôjdem, odrazu bolo automatické, že pôjdem na Vysokú školu elektrotechnickú.

Bol som v prostredí, kde technika bola kľúčová. Tá fabrika, kde robil aj otec, mala päťtisíc zamestnancov a byť inžinierom v tej dobe znamenalo mať istý spoločenský honor. Ale už v prvom ročníku na škole, to bolo v sedemdesiatom prvom, som si podal prihlášku na filozofickú fakultu a išiel som robiť skúšky na estetiku a filozofiu. Chcel som od techniky prejsť k humanitnému odboru, ale nezobrali ma. V tom istom roku však bývalý spolužiak z elektrotechnickej priemyslovky Vilo Sýkora začal študovať scenáristiku a dramaturgiu na divadelnej fakulte VŠMU. Boli sme kamaráti a ja som už mal vtedy možnosť chodiť na jeho študijné premietania filmov do Slovenského filmového ústavu. Tam som získal omnoho väčší vzťah k filmu.

Chodil som tam až do toho sedemdesiateho štvrtého a získal som úplný základ z dejín svetového filmu. Na odbor estetika-filozofia ma nezobrali, potom som ďalší rok skúsil ešte odbor slovenčina a estetická výchova, ale ani tam ma nezobrali. Tak som školu dokončil a venoval som sa umeniu len ako fanúšik. A keď do antikvariátu na Sedlárskej ulici prichádzali nové knihy, a boli to knihy, ktoré boli buď nedostupné v knižniciach, alebo ich bolo jednoducho málo, stával som vždy v rade v dni, keď sa dával nový tovar na pulty. Aj tam sa ten môj záber rozširoval, vtedy ma začala zaujímať aj filozofia.

V sedemdesiatom šiestom som ukončil elektrotechnickú fakultu, ale odmietol som túto profesiu robiť. A aj keď to bola veľká hrozba, rok som nikde nerobil, ostal som načierno bývať u kamarátov na internáte a povedal som si, že ja proste nebudem robiť inžiniera. A bolo to vtedy ozaj riziko. V tej dobe keď ste nerobili, tak to bolo príživníctvo. Musel som si dávať pozor, aby ma náhodou nekontrolovali, keďže v občianskom preukaze bola vždy pečiatka, či ste a kde ste zamestnaný. Keď ste nemali pečiatku, tak vás policajt mohol zobrať a mohli ste ísť do väzenia. Vtedy som začal trochu písať a snažil sa robiť prvé recenzie.

No a potom som šiel na vojnu, ale stále tu bola otázka toho, ako sa to má ďalej vyvinúť. Mal som už za sebou také to fanúšikovské venovanie sa filmu, teda že som chodil s kamarátom na tie jeho projekcie, skúšal som písať. A keď som bol na vojne, mal som obrovské šťastie. Za komunizmu nebolo možné študovať súčasne dve školy, ale dala sa študovať jedna škola interne a jedna externe. A mne sa podarilo presvedčiť majora, aby mi napísal do prihlášky na externé štúdium Filmovej a divadelnej vedy na Karlovej univerzite, že je v záujme štátu, aby som tam išiel študovať, lebo bez takéhoto doporučenia som nemohol prihlášku podať. Vždy vás musel niekto doporučiť, a keďže som nikde nerobil, žiaden zamestnávateľ mi to nemohol podpísať. On to ale podpísal, prihlášku som podal a zobrali ma. To je vlastne taká prehistória toho, ako som sa na filmovú a divadelnú vedu dostal. Bolo to externé štúdium a bolo nás tam na prijímačkách tridsať alebo dvadsaťpäť, a nakoniec nás zobrali osem.

Presunieme sa k filmovej kritike. Nevideli ste v tejto profesii širší potenciál? Prečo ste sa od kritiky posúvali ďalej?

Mne sa to zdá ako logický krok. Ja som sa snažil prejsť od toho naivného posudzovania filmov k takému viac prehĺbenému. A tiež ma veľmi zaujímalo písanie, keď som si vyberal knižky v tých sedemdesiatych rokoch, a to nielen o filme, ale aj o literatúre. Začal som vtedy čítať F. X. Šaldu, čítal som jeho zápisky a interpretácie či už básní, alebo prózy. Veľmi ma to fascinovalo, odrazu som mal pocit, že je to skutočne samostatná disciplína. Šalda dokázal písať o poézii tak, že ste mali pocit, že treba čítať aj Skácela alebo Mikuláška, či Rilkeho, ale treba čítať aj jeho. Bola to samostatná parketa, úloha toho kritika nebola len asistentská či služobná, bol to rovnocenný partner toho literáta, filmára alebo divadelníka, čiže to bolo pre mňa veľkou inšpiráciou.

Tak som sa o to začal usilovať, cez tie recenzie som sa v podstate snažil filmu viac porozumieť. Písanie o jednotlivom filme bolo v podstate ťažké, ak som nechcel zostať v rovine dojmov, k čomu som nikdy nemal vzťah. Snažil som sa to objektivizovať, možno aj preto, že som zažil väčšinu života v technickom prostredí. Tam sú dôležité fakty, ktoré je každý schopný akceptovať, lebo jednoducho keď nameriate v nejakom vodiči pätnásť ampérov, tak tam všetci musia tých pätnásť ampérov namerať. Ale pritom som mal stále pocit, že recenzia môže byť aj môj osobný názor, že si za tým stojím. Takže v tom som videl naozaj krok k lepšiemu porozumeniu filmu a vôbec som o tom neuvažoval, či a ako dlho pri tom zostanem.

Dôležité bolo aj to, že som na projekciách vo filmovom ústave spoznal Pavla Branka, ktorý mi potom dal čítať svoju knihu *Slovenský film od začiatkov po prah zrelosti*, ktorú napísal v sedemdesiatom prvom. A tak som sa zoznámil so slovenskými kritikmi, ktorí mali váhu, ktorí veľmi dobre písali. Samozrejme som mal pocit, že venovať sa kritike je dobré rozhodnutie, že to má užitočnosť aj pre spoločnosť. Mne išlo vždy o to, robiť tú recenziu čo najpocitivejšie a nešpekuloval som, či to budem robiť celý život alebo len pár rokov.

Kedy už ste spomenuli pána Branka... Ako sa podľa vás vyvíja filmová kritika na Slovensku?

Úloha kritiky sa mení do značnej miery podľa toho, v akom stave sa nachádza spoločnosť. Keď si človek vezme, aká bola úloha filmovej kritiky tých sedemdesiatych, osemdesiatych rokoch, bola ako keby omnoho radikálnejšia, dôležitejšia, než je teraz. Aj kvôli tomu, že boli obmedzené publikačné možnosti, nebolo toľko časopisov ako teraz, potom každý názor bol výraznejší, významnejší a mal väčší dosah. Nielen úloha umenia v spoločnosti bola iná, než je teraz, ten autoritatívny režim umenie vnímal ako čosi svojím spôsobom mimoriadne dôležité, lebo pre nich to bol aj kanál na propagandu, a tým pádom aj tá kritika bola dôslednejšie sledovaná nielen tými, ktorí chodili do kina, ale aj tými, ktorí schvaľovali, čo do kina ide. Bola to stále kontrola, nie taká ako v päťdesiatych rokoch, ale bola tam.

Keď sa človek presunie o desaťročia ďalej, váha kritiky sa ako keby postupne znižovala. Nedá sa povedať, v ktorom roku sa to stalo, prečo tá filmová kritika nemá taký význam, nemá takú váhu, ako to bolo kedysi. Skôr sa po nej siahne, keď to potrebuje distribútor alebo producent, aby napísal niekto dobrý promomateriál, propagáciu nového titulu. Ale vnímať kritiku takým spôsobom, ako v prípade Šaldu, Branka, Hamadu alebo Valéra Mikulu, sa už nie celkom dá.

Sú tu ľudia, ktorí o filme píše viac či menej dobre, ale nikto z nich si nedokázal vybudovať na Slovensku také renomé, aby sa dalo povedať, že je to druhý Branko alebo filmový Valér Mikula. Tá váha išla do úzadia, neznamená to, že kritika nemá svoju funkciu, ale zmenila sa.

Keď som začínal v tých osemdesiatych rokoch, vtedy začínali aj diskusie o slovenských filmoch. Bol to priestor na to, aby sa filmy nehodnotili len oficiálne v časopisoch ako *Smena*, *Pravda* alebo *Práca*. Oni si zavolali buď mladých kritikov alebo novinárov zo strednej generácie a robili rozbery slovenských filmov na pôde Zväzu dramatických umelcov v terajšom kine Lumière. Počúvalo sa, že čo filmová kritika hovorí a prečo vraví, že film je dobrý alebo zlý, alebo ako by sa mal film vyvíjať... a tá účasť bola celkom značná. Či už zo strany tých tvorcov, bol tam Ďapák alebo Jakubisko, v publiku boli nielen novinári, ale aj filmoví tvorcovia. Keď si to človek porovná s tým, ako sú teraz v rámci Týždňa slovenského filmu panely o filmovej tvorbe, či už dokumentárnej alebo hranej, tak je zjavné, že tá snaha je síce dobrá, aby sa to naozaj hodnotilo čo najpochvejšie, aby to neboli len propagačné materiály, ale tá účasť tvorcov je minimálna.

Pred týždňom bola prezentácia novej knihy Martina Kollára *After* a zaznel tam hlas, že načo budeme uvažovať o tom, akú má tá kniha dramaturgiu, ako súvisia medzi sebou jednotlivé snímky na dvojstranách alebo ich chronológia, ich sled. Či tam je nejaký príbeh, alebo nie je, uvažovať o tom. Vraj to nie je potrebné, hlavné je, aby sme mali z toho emóciu. Tá predstava, že nie je potrebná reflexia, lebo stačí emócia, je dosť rozšírená.

Dobrá ukážka toho, ako sa kritika brala vážne je, že keď získal Vlado Balco cenu v Rotterdame za školský dokumentárny film *Tri tony šťastia* a ja som na to napísal pozitívnu recenziu do *Pravdy*, okolo roku osemdesiat, bol z toho obrovský kravál, ako to, že to *Pravda* publikovala. Rozhodli, že ten film ukazuje nevhodnú podobu spoločnosti. Hlavný hrdina bol zberač šrotu, ktorý sa živil tým, že ho vozil do zberných surovín. To údajne nie je dobrý hrdina, to je periféria, to sa nemá zobrazovať. Ja som na to napísal pozitívnu recenziu a mne povedali, že nemôžem v *Pravde* viac publikovať.

Neviem si predstaviť, že by sa teraz čosi také udialo. Všetko sa akceptuje, nie je žiadna hranica. Tá recenzia odrazu mala takú váhu, že bolo potrebné autora potrestať. A potom samozrejme išli aj trestať tých, ktorí to na škole dovolili, boli z toho sankcie voči pedagógom, samozrejme voči Vladovi Balcovi.

Vaša systematická práca v rámci histórie slovenského filmu je líderskou pozíciou. Ako ste dospeli k tomu, že toto je niečo, čomu sa na Slovensku nevenuje a treba to nejakým spôsobom systematizovať?

Ako som už aj hovoril, vždy ide všetko postupne. Keď som sa vrátil z vojny v sedemdesiatom ôsmom, ja som stále mohol robiť ako inžinier v elektrotechnickom závode či už v Bratislave alebo v Piešťanoch, ale odmietol som. Robil som tri roky robotníka, kulisáka v národnom divadle, robil som v Palme aj v sklárňach, všetko robotnícke profesie. Prvé zamestnanie som dostal na Obvodnom kultúrnom a spoločenskom stredisku Bratislava II v Ružinove, kde som robil metodika pre film, fotografiu a výtvarné umenie, a tam som sa prvýkrát dostal profesionálne do sveta, síce len amatérskych filmárov, ale filmárov.

Zúčastňoval som sa na všetkých tých amatérskych filmárskych súťažiach, chodil som do porôt. Viac som sa ponáral do toho filmárskeho sveta, takže som si pripravil pôdu. Potom sa v roku osemdesiatpäť otvorila v Slovenskej akadémii vied možnosť, vtedy sa to volalo myslím Ústav dejín umenia (Umenovedný ústav - pozn. Z. M.), prihlásiť sa tam na aspirantský študijný pobyt. Vtedy tam prijali aj Martina Ciela, aj Martina Šmatláka.

Po tých dvoch, respektíve troch rokoch na ObKaSS-e, kde som sa venoval aj filmu, aj fotografii, aj výtvarnému umeniu, som odrazu dostal priestor venovať sa len filmu. A mňa vždy bavilo dávať ľuďom dohromady, v práci som solitér, ale z hľadiska toho fungovania v istej komunite ma baví ľudí spájať. Mám rád tímové projekty.

Keď som na akadémiu v osemdesiatom piatom nastúpil, tak som samozrejme musel mať nejaký projekt. Ja som si vtedy vymyslel, že by som urobil konferenciu *Vojna a umenie*,

umenie a vojna. Nebolo to len o filme. Ústav dejín umenia, to boli aj divadelníci, aj hudobníci, aj filmári. Tú konferenciu som začal organizovať a vtedy som urobil svoj prvý väčší historický text z oblasti filmu, o vojnovom filme. Predtým, čo som písal, to bolo prvýkrát myslím v osemdesiatom piatom, som napísal pre osvetový ústav štúdiu o irónii v umení. A to bolo globálne, taký pokus o esej.

Na akadémii som sa ale prvýkrát dostal aj do toho sveta, kde sme sa snažili vtiahnúť do tej historiografie mená, ktoré vtedy neboli povolené verejne. Boli to emigranti ako Stanislav Barabáš. On robil skvelé vojnové filmy, ale nemohlo sa o tom písať, lebo bol emigrant.

Snažili sme sa o to, aby sa dopĺňali mená, ktoré dovtedy nemohli byť spomínané. Robili sme to ako mladí aspiranti, ale aj tí, ktorí sa venovali aj predtým dejinám slovenského filmu, to bol dominantne Peter Mihálik, lenže on zomrel v osemdesiatom siedmom. Mal len v rukopise Dejiny slovenského filmu a odrazu tam nebol nikto, kto by prevzal na seba úlohu toho, ktorý tie veci posúva a tlačí dopredu.

Nejak prirodzene aj z toho, že som robil na ObKaSS-e, som sa dostal do tej roly, že som bol ten, ktorý to začal organizovať. Lebo keď som urobil seminár Vojna a umenie, umenie a vojna, tak som potom urobil druhý v osemdesiatom ôsmom o Elovi Havettovi. To ako keby vyplynulo z toho, povedali sme si, že tak dáme mená, ktoré boli zakázané. Jeho filmy sa verejne nepremietali, ani *Slávnosť v botanickej záhrade* ani *Lalie polné*, takže druhýkrát som sa dotkol historickej témy.

A ono to trochu ešte súviselo s tým, ako sa tá doba menila. Keď bol zjazd slovenských dramatických umelcov, na ktorom som bol ako aspirant členstva, už začala perestrojka a začalo sa uvažovať o tom, že by predsa len bolo dobré tie filmy, ktoré sa nesmeli premietiť, dostať do kín. Vraveli sme si, že by bolo dobré dať šancu ľuďom, aby nevideli len na polotajných projekciách filmy ako *Vtáčkovia*, *siroty*, *blázni* alebo *Obchod na korze*, ale dať ich normálne do filmových klubov. Začal byť taký tlak, samozrejme aj z Ruska, bol tu Elem Klimov, predseda Zväzu sovietskych filmárov.

Na ten zjazd sme si vtedy spoločne s Ferom Feničom pripravili takú akciu. Vystúpil som tam a prihlásil sa do diskusie, kde som povedal, že by bolo správne, aby sa filmy z trezorov uvoľnili. Predstava bola taká, že ďalší sa ku mne pripoja. Nakoniec to dopadlo tak, že som tam zostal osamotený, ale to mi nevadilo, lebo som to chcel urobiť, tak som to urobil. Bol z toho potom kravál. Najprv bol taký variant, že ma hneď prepustia z akadémie, potom na príhovor Jána Bakoša povedali, že ma síce neprepustia, ale neobnovia mi potom zmluvu. V princípe ma to napokon až tak nepoznačilo, lebo potom v osemdesiatom deviatom už bola revolúcia a to sa už neodvážili. Zmluvu mi predĺžili, a vlastne len vďaka revolúcii, keď sa potom v deväťdesiatom zmenil riaditeľ, nakoniec vydali aj zborník ku konferencii o Elovi Havettovi.

Takže ten môj krok k dejinám umenia bola Vojna a umenie, umenie a vojna, Elo Havetta, a stále som viac, ako keď sa človek ponára do vody, som stále bol viac pohltý dejinami slovenského filmu a súčasne tým, že som mal okolo seba ľudí ako Martin Ciel, Jela Paštékova a Martin Šmatlák, bolo odrazu logické, že sme mohli v Slovenskom filmovom ústave urobiť oddelenie, kde sme si povedali, že ak dejiny žiadne nie sú, treba ich urobiť.

Skúmanie histórie je aj detektívnou prácou, aké predpoklady v nej tkvejú?

Ja si myslím, že hlavný predpoklad je vášeň. Pokiaľ pre to nemáte vášeň, nemá zmysel to robiť. Lebo tá práca vám musí prinášať pôžitok, to je prvý predpoklad, lebo nútiť niekoho do toho, aby urobil akúkoľvek štúdiu, a to je jedno o čom... Niekde som čítal o historikovi, ktorý skúmal výslovnosť latinských slov v dvanástom storočí v Ríme. Totálne bláznivá a úzka téma, ale proste bola to jeho parketa, mal to možnosť robiť, urobil to. Takže to je prvý predpoklad, vášeň.

Druhé je, že si to žiada, ako hovoria po nemecky „Sitzfleisch“. Musíte mať trpezlivosť, lebo to, aby ste k niečomu dospeli, to nikdy nie je tak, že lusknete a máte to. Tá práca si žiada skúmanie veľa materiálov a nikdy neviete, či ten materiál, ktorý ste si vybrali z nejakého archívu alebo ste niekde prečítali, či je natoľko plodný, natoľko bohatý, že bude užitočný pre tú tému, ktorú ste si zvolili. Často strávite dni v archíve a výsledok je nula, nič ste nenašli, nič vám nepomôže, to znamená, musí tam byť aj trpezlivosť.

A tretie, čo sa mi zdá veľmi dôležité, je mať jasnú metodiku, lebo niekedy tie historické štúdie sú postavené na istej svojvoľnosti, kde nie je teoretické zázemie, a keď tam nie je teoretické zázemie, nie je jasné, z akého uhla pohľadu ten predmet, tú tému interpretujete, a potom jej úžitok je podstatne menší, než keď si poviete jasne svoje stanovisko. A vtedy sa vám aj tie fakty, tie doklady, tie filmy alebo tie osobnosti, o ktorých hovoríte, omnoho viac roztvoria. Takže, keby som to mal zhrnúť, treba určite vášň, určite trpezlivosť, metodiku. S tou trpezlivosťou súvisí aj to, čo vy ste povedali, že je to detektívne pátranie, to je pravda. Musíte skúšať všetky možné cesty a neviete, ktorá je tá správna, ako keď neviete, kto je vrahom. Máte desať možností každého preskúmať a až potom si poviete áno, tak to je to správne. To je tá obeť, ktorú musíte do tej štúdie dať.

Dnes je množstvo možností, ako k dejinám filmu pristupovať. Vyvíja sa váš prístup k metodike alebo máte overený postup, ktorý opakujete?

Môj prístup sa už až tak nevyvíja. To, čo som začal robiť v tých osemdesiatych, deväťdesiatych rokoch, to som si zobral za svoje a už ani nie som v stave to transformovať na iný zorný uhol. Súčasné štúdie sa venujú témam, povedzme, že budú robiť tému tínedžerov vo filme. To znamená, vyberú si istý tematický zorný uhol a hľadajú doklady v archívoch na jednotlivé filmy a tak ďalej.

Ja to tak nerobím, ani to už teda robiť nebudem, na ten krátky čas, čo mi zostáva, sa držím toho, čo bolo pre mňa prínosné v tých deväťdesiatych rokoch, a to je vlastne taký ten komplexný, takmer encyklopedický pohľad na vývoj kinematografie. Snažím sa to skúmať zo všetkých tých aspektov: technického, umeleckého, produkčného, zo všetkých tých rôznych hľadísk.

Ten prístup, ktorý je dnešný, že človek akoby mohol napísať tie dejiny pomaly bez filmov, urobiť dejiny kinematografie bez toho, aby ste o filmoch písali, lebo sa venujete návštevnosti kín alebo ako fungovalo predávanie lístkov, alebo čokoľvek, čo je okolo tej infraštruktúry, je odrazu pre vás pohľadom do toho bežného dňa kina. A je to legitímne, dá sa tak písať tie dejiny. Lebo naozaj ten priestor kinematografie je obrovský, ale pre mňa je to príliš zúžený pohľad. Potom treba mať tých pohľadov aspoň pätnásť, aby ste, keď si ich dáte dohromady, videli, aká tá kinematografia bola.

Ja ju stále vidím ako jeden monolit. Nieкто povedal, že teraz už nie je doba veľkých príbehov a sú len malé príbehy. Ja vnímam kinematografiu ako veľký príbeh a tieto detailné sondy sú pre mňa malé príbehy. A na ten malý príbeh som sa sústreďoval možno, keď som robil tie monografie Kadára, Uhra alebo Hanáka.

Podľa čoho ste si vybrali osobnosti, o ktorých monografie napíšete?

Tá prvá o Havettovi bola taká radostná práca. Vtedy, keď sme to robili, ja som mal tridsaťsedem rokov a moji kolegovia boli o desať rokov mladší. Chceli sme sa venovať Havettovi, lebo to bol náš hrdina, ako boli aj Jakubisko alebo Hanák. V tom tíme boli nakoniec aj Albert Marenčin, Jožo Macko, Andrej Obuch a ja, bol tam aj presah od absolventov odboru filmová veda u Miháliku k Jožovi Mackovi a potom aj Aurelovi Hrabušickému, to znamená autorom, ktorí boli z oblasti dejín výtvarného umenia, nie z

oblasti filmu. Ten tím sa rozširoval, nebol taký zúžený. Ku grafickej spolupráci sme zavolali Ivana Popoviča. Tým, že oni boli z oblasti výtvarného umenia a ja som mal vzťah k fotke, bola tu snaha urobiť nielen dobrú sondu do toho, ako tie diela vznikali a aký bol Havetta človek, ale vnímať ten výstup aj ako istý estetický objekt, aby to bola pekná kniha, nielen vecná historiografická štúdia.

Takže to bol ten prvý krok, čosi ako otvorenie a rozbúranie toho monolitu, ktorý tam tí oficiálni kritici a historici budovali.

Po tom roku deväťdesiat mi dovolili obhájiť aspirantskú prácu, to bol taký pokus o náčrt dejín slovenského dokumentárneho filmu. Mal som to ambicióznejšie, ale nakoniec som to nedokázal napísať tak, aby to boli naozaj poctivé dejiny dokumentárneho filmu, bola to kandidátska práca a bola prvá svojho druhu. V rámci toho som sa vlastne venoval aj Dušanovi Hanákovi a vtedy som ho aj osobne spoznal. Keď som to skončil, odrazu vznikla otázka, že akú prácu mám pripraviť na docentúru, čo mám teda urobiť, tak padol návrh urobiť Dušana Hanáka.

Siahnuť po osobnostnej téme bolo pre mňa logické, už v osemdesiatom druhom som ukončil Karlovu univerzitu diplomovou prácou o Martinovi Slivkovi. Čiže úplne prvá práca väčšia bol Martin Slivka, potom Havetta a potom Hanák.

Jeho filmy sa mi páčili, povedal som mu, že by to bolo skvelé, a úplne spontánne to fungovalo. Čo som mal vždy rád na tej práci a písaní monografií bolo to, že to je nielen o tom, že človek je v archíve, hľadá dokumenty, scenáre, produkčné zápisy a interpretácie filmu, ale aj sa stretáva s ľuďmi. S Dušanom Hanákom to boli hodiny a hodiny rozhovorov. Odrazu mi tie informácie o tom, prečo tie filmy sú také, aké sú, za akých podmienok vznikali a čo on chcel tým povedať, urobili ten výskum omnoho plastickejšim.

Ale stalo sa potom, ako to často býva... Ja som tú knihu napísal kvôli tomu, že som tie filmy obdivoval, naozaj sa mi páčili a nechcel som robiť monografiu o niekom, kto je zlý režisér, to som nepotreboval. Ale odrazu bol problém, keď to vyšlo, že Hanákovi sa nepáčilo, že som nie dostatočne vychválil filmy *Súkromné životy* a *Tichá radosť*, ktoré sa mi až tak nezdarili. Odvtedy so mnou nekomunikuje, za tých tridsať rokov, a pritom bola monografia napísaná o tom, že je to skvelý režisér, takže aj to je taký zaujímavý dôsledok tejto roboty.

A potom, keď tam bol priestor na ďalšiu prácu, tak ono už to bolo po tom, ako sme vydali *Dejiny slovenského filmu* v deväťdesiatom šiestom. Tie dejiny, to nebola úloha žiadna školská, vedecká. To sme chceli s Jelou Paštěkovou urobiť. Všetci ostatní kolegovia odtiaľ poodchádzali, tak sme to proste museli urobiť my dvaja. V rámci tej roboty na *Dejinách* som sa veľmi intenzívne venoval Uhrovi, ja som mal na starosti šesťdesiate a osemdesiate roky, Jela robila sedemdesiate. Všetko boli obdobia, keď Uher urobil dobré filmy, aj v šesťdesiatych rokoch, ale aj v osemdesiatych, či už tú *Šiestu vetu* alebo *Pásla kone na betóne*, urobil dobré filmy.

A potom, keď som urobil túto ďalšiu monografiu, tak som nerobil žiadne väčšie filmové štúdie, skôr som sa pohyboval okolo fotografie, vtedy som vydal s Aurelom *Dejiny slovenskej fotografie* od roku tisícdeväťstodvadsaťpäť do roku dvetisíc. A keď som si hľadal priestor na ďalšiu filmársku prácu, a keďže tie monografie Havetta, Hanák, Uher boli celkom dobre prijaté, uvažoval som, čo ďalej, a tak ma napadlo robiť urobiť Jána Kadára. Nejde len o *Obchod na korze*, ale tam bol zaujímavý aj ten problém vo vzťahu slovensko-českom, ako sa jednotlivé prostredia ovplyvňovali, Slovák, ktorý bol v Prahe, potom išiel do zahraničia. Takže sa mi to tak prirodzene dostalo ešte o generáciu napred, hlbšie do dejín, lebo on bol najstarší.

V deväťdesiatych rokoch ste pôsobili na poste na ministerstve kultúry. Čo bolo vašou pozíciou a pracovnou náplňou a ako ste sa k tomu dostali?

Keby bola normálna doba, tak sa tam nedostanem. Tá doba nebola normálna kvôli tomu, že v tom roku deväťdesiat, keď sa to všetko na tých úradoch, ministerstvách menilo, odchádzali tie komunistické štruktúry, tak sa tam dostávali ľudia, ktorí boli mojej krvnej skupiny. Námesníkom sa stal Kornel Földvári, čo bolo, keď už bol ministrom kultúry Ladislav Snopko a on si tam hľadal ľudí do svojho tímu za riaditeľov odborov.

Kornela som poznal predtým vďaka tomu, že jeho manželka Naďa Földváriová robila so mnou na akadémii, ona sa venovala hudbe. Ale robila aj okolo filmu, filmová hudba bola jej parketa, lebo sa veľa venovala Iljovi Zeljenkovi, ktorý bol známy aj svojimi hudbami pre film. A preto, že sme sa poznali, tak keď on potreboval obsadiť riaditeľa odboru umenia, tak ma zavolať, či by som to zobral. Ja som vtedy robil ešte na akadémii ako aspirant. Skúsil som to, nerobilo mi to problém. Bol to odbor umenia, to znamená, že som mal na starosti všetko, čo podliehalo hudbe, divadlu, filmu, literatúre. Boli tam jednotliví referenti a vtedy to bolo všetko centralizované, takže to nebolo také, že boli samostatné divadlá, bolo to všetko pod ministerstvom.

Tam bolo ešte dôležité aj to, že som prišiel do doby, keď bolo treba búrať steny a budovať základy, v princípe tam sa radikálne zmenila štruktúra tých zamestnancov. Ja som povedal, že s tými starými robiť nebudem, takže sme tam prijali vtedy Ivana Hronca z dnešného Film Europe, Juraja Šebestu, ktorý bol riaditeľ mestskej knižnice, Igora Otčenáša, čo mal na starosti literatúru a ktorý bol po mne potom riaditeľ odboru. Veľmi dobré obsadenie, po tých úradníkoch, tam prišli naozaj autentické osobnosti, ktoré sa potom presadili a spolu s nimi sme sa snažili ten systém zmeniť, urobiť to tak, ako funguje umenie v normálnej demokratickej spoločnosti.

V tej dobe bolo rušno na Kolibe a ohľadom toho vznikli kontroverzie, v ktorých figurujete nejakým spôsobom aj vy. Narážam napríklad na film Zuzany Piussi...

To je dobrá otázka. Lebo si myslím, že to je príklad užitočnosti historika. To, čo robí Piussi a iní, to sú bláboly, to je nezmysel, to je vlastne varenie z prvej vody, ako keď niekto príde a absolútne veci nerozumie, ale začne špekulovať.

Tá doba nebola postavená na mne, to bola snaha urobiť radikálne a podstatné zmeny, a to nebolo tak, že by som ja alebo ktokoľvek iný mohol lusknutím prsta povedať „a takto to bude“ a bolo to tak. Pre mňa tam neboli žiadne kontroverzie, to bolo pre mňa tak jasné, ako bolo treba vymeniť tých komunistických úradníkov, tak isto bolo treba zmeniť ten film.

Ja som v tej dobe podporil Divadlo STOKA, bezo mňa by vtedy nezačali robiť, lebo vrazil som, že práve im treba dať peniaze a nie akémukoľvek inému oficiálnemu súboru. No v prípade filmu tam bol problém v tom, že som vlastne chcel urobiť podobný model ako bol v Prahe na Barrandove. A odpor tam bol, a to veľký, bolo jasné, že to nemôže stáť na tom, aby tam bolo tisícštyristo zamestnancov a vyrábali sa filmy ako za komunizmu, ale že tam musí byť väzba medzi tržbami, medzi úspechmi na festivaloch, že to musí byť previazané. Nešlo to už mať ako stabilný zdroj, to bolo myslím sto miliónov korún vtedy od štátu, a vyrábať filmy podľa toho, ktoré sú dobré podľa dramaturgie alebo riaditeľa filmu.

Ja som navrhoval aby sa vlastne Koliba privatizovala, aby sa filmári dali dohromady, urobili združenie, aby sa to privatizovalo im, aby to oni dostali do rúk a tým pádom si to vedeli sami zariadiť. Tak, aby to bol normálny podnik, ktorý má svoj biznis plán a je určený na to, aby vyrábali filmy, nie aby z Koliby urobili hotely alebo čokoľvek len aby mali rýchlo zisk.

Pripadá mi hrozná tá povrchnosť toho vnímania, čo je príklad u Piussi. Je strašné, že ten naratív sa udrží, aj keď bol úplne mimo. Lebo to, že tam bol odpor a že nakoniec som v podstate svoje nedokázal presadiť, lebo tam bolo v hre strašne veľa ľudí. Boli tam záujmy aj na ministerstve financií, ktoré sa odrazu začalo tváriť, že síce je to dobrý nápad, a oni to boli všetko kamaráti, to bola tá doba, keď ešte tam nebol Mečiar, povedali „nie, tam musí vstúpiť

ešte aj nejaký iný zahraničný hráč, rakúsky, lebo my vám neveríme ako filmárom, že to budete dobre viesť, musíme mať ešte kontrolu zahraničného kapitálu“, a to zasa nechceli slovenskí filmári.

Ja som tam už vtedy nebol v deväťdesiatom druhom, keď sa to rozhodovalo. A tá partia filmárov to nedokázala u svojich kamarátov na ministerstve financií presadiť, aby sa to privatizovalo presne ako Barrandov. Kde tiež, keď sa to privatizovalo, tak ten odpor, čo mal aj Menzel, aj Chytilová a všetci, čo písali listy Havlovi, že ako to, že sa také rodinné striebro privatizuje, a bol to pritom jediný funkčný model, preto Barrandov funguje dosiaľ. Preto oni prenajímajú štúdiá na produkcie amerických filmov, preto majú zamestnancov, a slovenská Koliba neexistuje.

To sa zrodilo, podľa mňa, tam, že sa to potom ukradlo za Mečiara, že to proste dostala jeho dcéra cez Flašíka a spol., to je už druhá vec. Ale to je proste chyba tých, ktorí sú slušní ľudia, rozumní ľudia, ale nedokážu nájsť spoločnú reč.

A to, že mi povie Piussi alebo ktokoľvek, že „ty si bol vinný, lebo si rozhodol o tom, že sa má prepúšťať“ – to proste bolo úplne, úplne iné. Takže, ja to nevnímam ako kontroverziu, ja to vnímam ako zlyhanie, nie svoje, ale zlyhanie celej tej filmárskej obce, a to je jedno, že či v tej filmárskej obci bol vtedy Luther alebo Marian Urban alebo Černák, oni zlyhali a, žiaľ, ja som im nedokázal pomôcť.

To je celé, oni nemôžu povedať, že vinný je Vladimír Ondruš, kameraman, ktorý sa potom stal riaditeľom Koliby, mečiarovec, ktorý to potom dokázal aj s tým Flašíkom, Žigom a ostatnými dosiahnuť tak, že to dostala Mečiarova dcéra a bol to proste krach, bankrot, a mala to JOJ-ka.

V roku tisícdeväťstodeväťdesiattri ste sa stali vedúcim Katedry filmovej vedy na VŠMU a doteraz ste jej činným pedagógom. Ako vnímate jej vývoj do dneška?

Katedru som prevzal po Ivanovi Stadtruckerovi, on bol prvým vedúcim katedry akosi logicky, keďže bol rovesníkom i súputníkom prvého dekana Martina Slivku. Obaja sa venovali teórii filmu. Slivka sa cez Plicku či divadelné témy venoval etnografii a etnografickým témam, a aj teórii filmu či fotografie. Takže to bolo logické, že Stadtrucker sa stal vedúcim katedry, no odrazu začal byť problém, keď sa v deväťdesiatom treťom-štvrtom stal riaditeľom televízie. Málo sa venoval katedre, odrazu ten jeho svet bol omnoho viac inde než na škole a bola potreba, aby tam prišiel niekto iný. Vtedy ma požiadali, aby som to išiel robiť, bol som myslím jediný kandidát, ktorý tam prichádzal do úvahy. Robil som to do roku dvetisícdesať, čo je dlho, sedemnášť rokov.

Keď mám zhodnotiť, ako sa to vyvíjalo, tak ten prvý jasný fakt je taký, že keď sa nám v polovici deväťdesiatych rokov hlásilo na tých päť-šesť miest asi tridsať-tridsaťpäť ľudí, tak sa nám teraz na štyri miesta hlásia piati, takže to je obrovský rozdiel. Ukazuje to aj na to renomé filmovej reflexie, ono je úplne inde, než to bolo v deväťdesiatych rokoch.

Katedra sa tiež veľmi zmenila z hľadiska označenia a jej orientácie, ktorá bola ovplyvnená tým, že sme na umeleckej škole. Na začiatku nultých rokov začal byť tlak na to, aby sme s fakultou viac kooperovali a spolupracovali, tak sa vtedy objavili tendencie, aby naši študenti spolupracovali s kameramanmi, so strihačmi, s produkčnými atď. a pracovali na ich filmoch. Na dva roky dokonca naša katedra v podstate zanikla a stala sa katedrou, ktorú viedla Dagmar Ditrichová, bol tam vplyv dramaturgov a scenáristov, my sme boli akoby len oddelenie, taká „subkatedra“.

Vtedy bolo aj obdobie, keď sa našim absolventom nedával titul magister, ale magister art. Ono to bolo podmienené aj prakticky tým, že keby naši absolventi boli magistri, tak podľa tých vtedajších predpisov sa na ročník žiadalo, aby bolo v ňom zhruba dvadsať študentov, čo bolo absolútne nerealistické, ale ako umeleckých absolventov ich stačilo päť alebo osem.

Takže to bolo aj praktické riešenie, ale súčasne to bol aj prejav snahy, aby sa katedra viac zapájala do sveta školy. Okolo roku dvetisícdesať museli teda aj nakrúcať absolventské filmy, napríklad absolvent z Prešova [Peter Zákut'anský – pozn. Z. G.] nakrútil dokument o filme *Obchod na korze*, on urobil rozhovory s ľuďmi, ktorí nakrúcali v šesťdesiatych rokoch ako komparz s Kadárom, a to bol jeho absolventský film, ktorý musel mať, nestačila len teoretická práca.

Stále existujú podobné projekty, ako to začalo za kolegyne Kataríny Mišíkovej, že sa začali robiť Študentské konfrontácie, kde naši študenti hodnotia práce študentov z iných tvorivých ateliérov. Tiež sa mi veľmi páči, čo bol nápad Zuzany Mojžišovej, aby naši študenti publikovali ako prílohu *Frame* v *Kino-Ikone*. To bolo veľmi dobré, nebola to súčasť toho vedeckého časopisu, ale tým, že to bola príloha, odrazu boli konfrontovaní s tým, ako ich starší kolegovia alebo zahraniční kolegovia uvažujú a píšú o filme, a tým, že to do toho bolo vložené, bolo jasné, že to je iné, študentské a vždy to bolo dobré, lebo predsa už prechádzali istým sitom redakčnej práce, konfrontácie nejakých rád, prípadne nejakých oponentúr. Z hľadiska toho vývoja ako tá katedra fungovala a funguje na škole, je evidentné, že sa stala za tých tridsať rokov omnoho väčšou integrálnou súčasťou školy, než bola na začiatku, keď bola skôr do seba uzavretou autonómnou jednotkou. A teraz to už tak nie je, je omnoho viac prepojená.

Dalšie, čo sa mi zdá dôležité a myslím si, že sa to v podstate darí udržiavať, je to, že som vždy mal ambíciu, aby svojim spôsobom katedra bola elitárska, aj z hľadiska pedagógov, aj z hľadiska študentov. Veľmi mi záležalo na tom, že keď sa prijímali noví pedagógovia, aby to boli v našej oblasti, v našej disciplíne tí najlepší, takisto u študentov som chcel vždy zdôrazňovať, že oni majú byť tým *crème de la crème* nášho odboru, že to nemá byť jedna katedra v rade ostatných, ale tá najlepšia.

Mal som pocit, že na Slovensku zas nie je taký priestor, aby niekto, keď má také ekonomické šance ako my, dokázal urobiť to, čo ten odbor potrebuje – to znamená produkovať dostatok kvalitných historikov, teoretikov, kritikov, a že to má byť úloha našej katedry a myslím, že ono sa to dodržiava až doteraz, lebo keď si vezmete, aké knihy sa publikujú, kto na akých festivaloch reprezentuje filmársku obec, tak zistíte, že v drvivej väčšine na tých najlepších festivaloch sú naši, buď pedagógovia, alebo študenti. To elitárske bolo dobré, aj keď teraz je to omnoho ťažšie dosiahnuť, lebo na môj vkus úroveň tých, ktorí sa tu hlásia, je omnoho nižšia.

Tí prví absolventi, k tým patrí aj Ostrochovský alebo Maroš Hečko, to sú ľudia, ktorí v tej našej kultúre dosiahli významné postavenie, pritom absolvovali našu katedru. Aj v tej oblasti historickej, keď tak vezmete, že tie knihy, ktoré píšú absolventi, Jana Dudková alebo Martin Palúch, alebo samozrejme aj tí naši pedagógovia, Zuzana Mojžišová, Katarína Mišíková, Eva Filová. To je čosi, čo pre mňa charakterizuje nielen prvé desaťročia, ale všetkých tridsať rokov, aj keď mi je jasné, že teraz je to ťažšie dosiahnuť, než v tých deväťdesiatych rokoch.

Vy ste študovali filmovú vedu na filozofickej fakulte. Prináša podľa vás nevýhody skutočnosť, že naša filmová veda je súčasťou umeleckej školy?

Myslím, že aj áno. Keď som na tej filozofickej fakulte študoval, bola základom štúdia divadelná veda, jednak aj preto, že filmová veda taká stará nie je. Prvé dva ročníky boli dominantne štúdiom divadelnej vedy, museli sme veľa čítať, či už gréckych dramatikov, Shakespeara alebo to devätnáste, dvadsiate storočie. Aj divadelné teórie boli základom, ktorý sa potom v treťom-štvrtom ročníku dopĺňal knihami a štúdiom filmovo-teoretických autorov. Bolo to klasické vzdelanie, tá reflexia, v prípade divadla, bola omnoho precíznejšia, dôkladnejšia, systematickejšia, než ako to umožňuje štúdium na umeleckej fakulte.

Tu to tak nie je, aj keď sa snažíme, ale nemáme šancu urobiť to v takej šírke a v takom zábere, ako keby sme to robili na filozofickej fakulte. Tu je to však vyvážené tým, že študenti môžu robiť viac praktických prác, môžu mať omnoho viac napozieraného a môžu mať viac špeciálne zameraných seminárnych alebo ročníkových prác.

No zdá sa mi, že to, čo by som automaticky očakával, a ako to bolo aj v tej Prahe, znamená, že nebolo možné ukončiť, dajme tomu, druhý ročník bez toho, aby som nemal prečítaného Mukařovského a jeho štrukturalizmus. Je to tu takpovediac jednoduchšie a potom je to z hľadiska vzdelanostného zázemia toho absolventa ochudobnené. No v prípade filozofickej fakulty je to zas ochudobnené z toho lepšieho vzhľadu do toho, ako film vzniká, ako funguje, a to porozumenie filmu by tam nebolo také dôsledné a dôkladné, ako je to na umeleckej škole.

V rámci vašej kurátorskej činnosti v ObKaSS-e Trnávka vznikla aj idea Galérie na okraji ako forma paralelného umenia. Vedeli by ste priblížiť túto galériu, ako fungovala a čo sa s ňou potom stalo?

Ja si niekedy pripadám ako taký otec zakladateľ. Zakladal som tú katedru, zakladal som Kino-Ikon, baví ma veci spúšťať. Aj tie *Dejiny* vznikli z mojej ambície dať ľudí dohromady a spolu s nimi tú knihu urobiť.

Keď som do ObKaSS-u nastúpil, bola doba, keď už bolo viacero možností niečo urobiť. Samozrejme, nie všetko, bol predsa len autoritatívny režim a sa to kontrolovalo, všetko muselo chodiť na schvaľovanie, na obvodný národný výbor, všetky texty aj výstavy, ktoré sme chceli urobiť. Ale dalo sa to urobiť a vtedy sa dost' investovalo do nových stavieb. Tak postavili na Trnávke nový kultúrny dom a architekt tam pripravil na poschodí výstavnú sieň, kde bolo možné vystavovať. Tak som dosiahol potom, aby riaditeľ schválil v tom osemdesiatom druhom, aby tam vznikla špeciálna galéria a dali sme jej názov Galéria na okraji, lebo bola vlastne na okraji, Trnávka to bola periféria Bratislavy. Schválili to a sme potom mohli tam robiť špeciálne fotografické výstavy, čo bolo dobré, lebo vtedy už nefungovala galéria vo foyer kina Pohraničník, čo bola prvá galéria fotografie na Slovensku od šesťdesiateho deviatego, tá sa tam zrušila.

Galéria na Okraji nebola veľká galéria, ale bola skvelá v tom, že mala špeciálne osvetlenie, bola na poschodí a bola tam odkrytá časť z vrchnej steny, takže išlo prirodzene denné svetlo dovnútra, čo bolo výborné, a bola celkom dlhá, mohla mať aj okolo dvadsať alebo dvadsaťpäť metrov, na šírku sedem alebo osem.

Začali sme tam robiť fotografické výstavy, kde sme v podstate mali dost' voľnú ruku. Ja som tam dlho nebol, lebo som to založil, potom som išiel na akadémiu a prevzal to po mne najprv kolega Hrabušický a potom kolega Peter Krivda, obidvaja absolventi dejín umenia. Podarilo sa vytvoriť program, ktorý išiel naozaj po tom slede tých, ktorí nemohli vystavovať v centre, čiže v Galérii mesta Bratislava a už vôbec nie v Slovenskej národnej galérii, ani nie v Umeleckej besede pri Dunaji, lebo to bola inštitúcia, ktorú naplňali tí, ktorí nemohli na takých miestach vystavovať, ale boli skvelí ako konceptuálni autori alebo dokumentaristi. Tých sme tam vťahovali, a tak sme sa potom dostali aj do kontaktu s českými autormi, s Brnom, s Dufkom z Moravskej galérie, s pražskými autormi. Myslím, že tá galéria splnila svoj cieľ v tom, že dávala možnosť na tú verejnú konfrontáciu autorov, ktorí predtým vystavovali veľmi často len v tých bytových galériách, a takto mali prvýkrát možnosť dostať sa aj do sveta, aj keď len periférie, ale predsa len verejného priestoru.

Kurátorsky ste neraz dávali priestor amatérskym tvorcom filmov či fotografie, v čom podľa vás tkvie ich prínos?

Ono to závisí prípad od prípadu. V princípe to kritérium amatérskeho filmára platí aj na výtvarníka, ktorý filmuje, ako taký Vlado Havrilla zo sedemdesiatych rokov. Keď robil animované filmy, bol amatérsky filmár, mohol sa toho zúčastniť, lebo sa neživil ako filmár, splňal to kritérium. Mal síce vysokú školu, ale výtvarného smeru, nie filmársku, čiže bol amatér. Tí filmári, ktorí boli naozaj toho klasického amatérskeho typu, to znamená, že boli dopoludnia v nejakej fabrike na nábytok a popoludní alebo podvečer si nakrúcali filmy, tam ich nebolo tak veľa takých, ktorí by skutočne presiahli úroveň toho nadšeného fanúšika filmového umenia a bola by to vyššia úroveň než rodinný film. Bola to buď reportáž z ciest alebo pokus o nejaký hraný film, alebo dokument, ale boli tam filmy, ktoré boli ako keby kvalitne, technicky a zručne zostrihané s dobrým komentárom, zaujímavou hudbou, ale nikdy to nemohlo byť súčasťou toho rozprávania o dejinách filmu na Slovensku. Takže bola to špeciálna parketa.

A vo filme sa mi nezdá, že by bol niekto z tých, ktorí boli naozaj tí tradiční amatéri, ktorý by sa mohol preklopiť do dejín filmového umenia na Slovensku. Preto aj v tých *Dejinách* bude špeciálna kapitola amatérskeho filmu, čo bude písať Denisa Jašová a Marek Šulík, aby sa to vyčlenilo z toho rozprávania o dejinách filmu.

V prípade fotografie je to trochu iné v tom, že tam sú autori, ktorí patria do sveta dejín fotografického umenia na Slovensku. Napadá mi Stano Pekár, ktorý bol vtedy taká veľká postava amatérskych súťaží a výstav, alebo aj Ivan Hoffman, lebo bolo jednoduchšie urobiť skvelú fotografiu, popritom chodiť do zamestnania a pritom urobiť aj dobrú výstavu, než chodiť do zamestnania a urobiť dobrý amatérskeho filmu, ktorý by mohol súťažiť s tým, čo urobí Havetta alebo Martin Slivka. To sa proste nedalo, kdežto v prípade tých fotografií to bolo možné. Aj keď sa píše dejiny fotografického umenia, tak sa tam väčšinou neodlišuje, že či autor je ten, ktorý sa tým živil, lebo robil fotografa pre tlačovú kanceláriu, alebo prednášal na vysokej škole, ale sa vníma len to dielo a nevytiahne sa, že ale Stano Pekár bol technik vo výskumnom ústave Káble Izolanty a popritom aj fotografom, to nie, vníma sa to rovnocenne k tomu, čo urobil Kállay alebo ktorýkoľvek iný.

Fotografia aj film majú k sebe blízko. Ako funguje to prepájanie filmu a fotografie u vás a vo vašej pracovnej činnosti?

Odkedy sa nemusím venovať katedre, venujem sa v prípade filmu len témam, ktoré vedecky alebo historicky spracúvam, ktoré ma lákajú, a je to práca solitérna, dominantne sa venujem knihám, štúdiám, venujem sa pokračovaniu *Dejín slovenskej kinematografie*. Samozrejme, stále robím tie semináre alebo zborníky, ale nie je to tak výrazné, ako to bolo predtým, nechávam si tú parketu, lebo stále ma baví urobiť čosi, čo by v podstate bezo mňa nevzniklo. Mám z toho radosť, ako bude teraz ten zborník o Slivkovi alebo konferencia o Pišťankovi. Ale dominantne je to práca pri počítači.

V prípade fotografie to mám iné, tam je to dominantne organizovanie, manažovanie či už Domu fotografie či festivalu Mesiac fotografie. Aj to mám tak rozdelené, dopoludnia som pri počítači a popoludní riadim festival alebo Dom fotografie, aj keď to nie je až také náročné, už je to v úvodzovkách fabrika, ktorá svojím spôsobom beží sama. Ale popritom sa snažím urobiť aj nejaké štúdie, ale tie sú nie tak rozsiahle. Keď píšem *Dejiny slovenskej kinematografie*, to je text, ktorý by mal mať odhadom okolo šesťsto strán, v prípade *Dejín slovenskej fotografie*, ktorú tiež pripravujem s tímom kolegov Hrabušický, Koklesová a Martin Kleibl, ten môj príspevok tam bude zhruba na šesťdesiat strán, čiže ten nepomer je veľmi dobre viditeľný. To znamená, že ono sa to pre mňa až tak moc neprepája, sú to rôzne typy práce. A z toho globálneho hľadiska, že ako jedno to druhé ovplyvňuje, pre mňa sú to dva rozdielne svety, nedá sa to spájať.

Keď sa vrátim k tomu krstu knihy Martina Kollára, že sa hovorí o tom, že tá jeho kniha *After* má nejakú príbehovú linku. Ale mne sa to až tak moc nezdalo, tá univerzálna výpoveď tých diptychov alebo triptychov... Sú ako keby samostatné, a to príbehové, to filmárske tam moc cítiť nie je, alebo ja som to až tak nevidel, nevnímam som to tak. Bolo to odrazu jedno, či knihu pozeráte odpredu alebo odzadu, a ako môžete príbeh pozerat' odpredu aj odzadu? Proste má začiatok, má stred, má koniec, to je príbeh. A tu to tak nebolo, a pritom je to dobrá kniha, kdežto v prípade filmu by to nemohlo byť, aj keď má Kollár ten *Piaty október*, má tu líniu od začiatku do konca, jeho brat sa vydá na cestu, chodí po Európe a potom ide na operáciu. Má to začiatok, stred, koniec.

To znamená, že mne sa to až tak neprepája, napríklad tiež v tom, keď si vezmete fotografie Kollára alebo Miša Suchého, alebo tých starších, Plicku alebo kohokoľvek.

Vlastne je to podobné, keď si to porovnáte s literatúrou. Ak napíše Hesse poviedku alebo román, je to iný vyjadrovací systém. Jeho básne neznášam, jeho poviedky milujem, dva rôzne svety, dva vyjadrovacie systémy, jeden je audiovizuálny, druhý vizuálny, prepája sa to ale, ale musia tam hrať rolu iné pravidlá.

Činnosť Stredoeurópskeho domu fotografie má vplyv na medzinárodný ohlas slovenskej fotografie vo svete. Ktoré z publikácií a podujatí sú to najdôležitejšie v siet'ovaní slovenskej fotografie so svetom?

Dom fotografie je jediná inštitúcia, ktorá sa dôsledne venuje fotografii vo všetkých tých zložkách, či už v publikácii, vo vzdelávaní alebo vo výstavách, čo sú všetky tri segmenty. My sme výluční, ale je to dobre poprepájané, jedno obohacuje druhé. Keď tam máme to vzdelávanie, kurzy pre deti a pre dospelých, tak sú to tí, ktorí môžu potom chodiť na výstavy alebo sami môžu tie výstavy produkovať. Keď robíme tie knihy, tak je to zasa dobré, aby tá výstava po skončení tých šiestich týždňov nezapadla, ale aby sa k nej aj o desať rokov dalo vrátiť, aby zostala stopa v knihe.

Fotonoviny vtlačajú pečať do tej kultúry u nás z hľadiska fotografického, to je tá stopa, ktorú nie je možné vygumovať. Predtým tu taká výrazná stopa nebola, lebo nebol žiaden právny subjekt, takto bohato rozvetvený, boli to jednotlivosti, boli galérie alebo boli knižné publikácie. Časopisy vlastne neboli, lebo bol vlastne len časopis, ktorý bol súčasťou Výtvarného života ako časť venovaná fotografii, alebo v rámci časopisu Výtvarníctvo, fotografia, film, ale nikdy neboli samostatné, ako sú teraz Fotonoviny. Tak si myslím, že to je podstatné z hľadiska toho, ako sa slovenská kultúra formuje.

Z hľadiska výstav, či už zahraničných alebo domácich, mi zas záleží tiež na tom, aby to bolo podobne ako na tej katedre v úvodzovkách elitárske. Nie každý môže vystavovať, nie každý môže publikovať knihu, nie každý môže mať recenziu vo Fotonovinách. Je dôležité urobiť pyramídu toho vkusu, povedať, čo nezodpovedá našim predstavám o tom, čo je dobrá výstava alebo dobrá kniha. Tým, že sú Fotonoviny v náklade tritisíc kusov a ide to po celom Slovensku, tak je to myslím dobrá, dobrá osvetovo-vzdelávacia činnosť.

Z hľadiska zahraničia je to ťažšie. Tam pomáha aj ten festival, aby sme boli aj v rovine vývozu, a nielen dovozu kultúry na Slovensko, ale to je ťažšie. Potom treba mať tú sieť vzťahov veľmi dobre ošetrovanú. Omnoho jednoduchšie je čosi dovieš, keď si urobíte výber, keď máte peniaze, keď máte ľudí, ktorí vedia napísať text, ale presvedčiť nejakého galeristu voľakde v Rotterdame, v Paríži alebo už aj v Lodži, aby zobral vašu výstavu, to je omnoho ťažšie.

Je to potom taký sprievodný efekt toho, čo ten Dom fotografie alebo festival robia. Keď som bol teraz s kolegom Walterom Bergmoserom z Berlína, sedeli sme a rozprávali sa o tom, čo by sme chceli urobiť, tak mi vravel o tom, ako na festivale Mesiac fotografie získala cenu jedna jeho študentka. Preto, že dostala cenu, tak si ju všimol Martin Parr, ten s ňou potom

urobil nejaké podujatie, potom sa dostala znovu do Berlína a po piatich rokoch získala cenu Deutsche Börse Photography Foundation Prize, čo je najväčšia fotografická cena v Nemecku. A začala v Bratislave.

To je to putovanie, ktoré ja som vôbec nesledoval, tu dostala cenu a potom si žila svojím životom.

Avšak naopak, aby sme ako Dom fotografie pripravovali špeciálne výstavy slovenských fotografov v zahraničí, to len vtedy, keď to robíme v rámci slovenských inštitútov, robíme výstavy slovenských fotografov vo Viedni, v Moskve, Varšave alebo aj v Paríži, ale to nie sú tie klasické galérie.

Ako vznikla myšlienka vydať niekoľkodielne *Dejiny európskej fotografie*?

To bol úplne šialený projekt. Neuvedomil som si, do čoho idem. Niekedy skočím do vody, ale našťastie som sa ešte nikdy neutopil. Začínal som to v dvetisícpiatom, šiestom, ono to súviselo s tým, že sme od roku deväťdesiatpäť vydávali anglicko-jazyčný polročník IMAGO, ktorý sme robili v tíme piatich-šiestich ľudí, čo boli Rusi, Poliaci, Česi, Maďari, Rumuni, teda medzinárodná redakčná rada.

Vychádzalo to v Bratislave a bolo to preto anglicko-jazyčné, aby sa to distribuovalo po celom svete. Mali sme veľké ambície a ja som chcel, aby sa to dostalo na stánky a do kníhkupectiev od Tokia po New York. Ale nakoniec vysvitlo, že to také jednoduché nie je. Keď si objednali štyristo kusov do Ameriky, tak sa z toho predalo dvadsať kusov a potom mi tí Američania poslali naspäť vytrhané predné strany, aby mi dokázali, že to nepredali.

Vydávali sme to pätnásť rokov a v roku dvetisícpäť, keď sme boli ako tím pohromade, sme sa rozhodli, že nás to veľmi trápí, že neexistujú dejiny európskej svetovej fotografie, kde by to naše územie a náš región mal dôstojné zastúpenie. Zdalo sa nám, že keď sa napíšu dejiny európskej fotografie, tak sú to dejiny fotografie nemeckej, britskej alebo francúzskej, ale nikdy tam nie je žiaden Slováčok, Čech, Poliak, a ak, tak len okrajovo, pár mien, a tým sa to vybaví.

Pohľad toho centra, ktoré má peniaze, ktoré má galérie, ktoré má zbierky, je vždy dominantný, a tá periféria, čo nebolo len Slovensko ale aj Fínsko alebo Portugalsko, Grécko, je tam len tá drobná ozdoba. Ale nemohli sme to urobiť tak, že by sme klopali na dvere vydavateľov v Londýne, nech urobia dejiny tak, ako my si myslíme. Dohodli sme sa na tom, že si to napíšeme sami a budú to naše dejiny európskej fotografie a iné, než boli dovtedy. Že ten kľúč bude taký, aby tam bol každý.

Ale nechceli sme to urobiť tak, aby tam bolo dominantné Slovensko, Česko, Poľsko, Maďarsko. Chceli sme, aby to bolo poctivo urobené, aby tam bolo aj Portugalsko, Island, Ukrajina či Rusko.

Keď sme to začali robiť v tom dvetisícšiestom, určila sa tá štruktúra, kde bude tridsať krajín, ale presne určené, kto bude mať koľko strán, koľko fotografií, akým spôsobom to písať...

Na každú krajinu sme mali nejakého autora, ja som nemohol písať o portugalskej fotografii, o ktorej som nemal šajnu, takže som si musel nájsť spoľahlivého autora alebo autorku, aby to napísali.

To bolo dôležité rozhodnutie a to sa mi napríklad nepodarilo v prípade francúzskej kapitoly, lebo tam som nevedel nájsť dobrého autora. Tak s tým som nebol spokojný, ale už sa to nedalo zmeniť, nevedel som sa dopátrať niekoho, kto by to urobil poriadne.

Snažili sme sa, aby to nebolo vyratúvanie mien, ale aby to bolo rozprávanie o tom, ako sa tá fotografia vyvíjala, aby to bolo o fotografii v dobe, aby tam hrala rolu tá kultúra, aby bolo jasné, že keď vznikla fotografia za stalinizmu, tak nemohla byť taká, ako bola fotografia vo Francúzsku, kde bola demokracia. Proste, aby to bolo jasne pomenované, prečo a čo mohlo kde v ktorej krajine vzniknúť.

Keď sme tento model mali, našli sme si autorov. Spustilo sa to v tom dvetisícšiestom, prvý výstup bol v dvetisícdesiatom, ale zasa som mal veľké oči a urobil som náklad dvetisícštyristo kusov. Boli to dva diely, takže to bolo obrovské a myslím, že sa z toho predala nakoniec polovička, ostalo to potom na ďalšie roky, čo mi až tak nevadilo, lebo vedel som, že to má byť dvadsiate storočie.

Takže keď sme urobili ten prvý diel do roku tridsaťdeväť, potom o štyri roky vyšiel druhý diel do roku šesťdesiatdeväť a posledný v dvetisícšiestom do roku dvetisíc, tak som vedel, že vlastne až v tom celku šiestich kníh bude kompletne spracované dvadsiate storočie.

Podarilo sa to, je to dvetisícštyristo strán, vyše tisíc fotografií. Myslím si, že to svoj účel splnilo, aj keď mi je jasné, že z hľadiska toho biznis plánu to bola katastrofa, keď človek zrúta všetky náklady na copyrighty, autorov, preklady, tlač, väzbu, bol to neuveriteľne drahý projekt. Ale pomohlo mi, že som v poslednej fáze v dvetisícšiestom získal dvoch sponzorov, ktorí to vlastne zadotovali. Ale doteraz som s tým ešte v dlhoch.

Ale malo to zmysel, my sme začali s tým, že sme chceli, aby sa to dostalo do povedomia v školách, v knižniciach... Ale svojím spôsobom tam bol istý odpor, často sa objavila taká reakcia: „Veď my dejiny máme, načo sú nám ďalšie?“ To konzervatívne, tá predstava – „Veď ja viem, ako tá fotografia sa vyvíjala, prečo mám vedieť, čo robil nejaký Rumun alebo nejaký Fín?“

Ono to je namáhavé, ale myslím si, že aj keď to nebude tak masovo rozšírené ako nejaké populárne dejiny fotografie, ktoré máte na sto strán, a je to vymenované od dagerotypie po Leibovitz v rýchлом slede, na to nikdy nedosiahneme, tak naša kniha je naozaj pre tých, ktorí chcú porozumieť dejinám, ktorí chcú byť znalcami, a tých nikdy nie je veľa.

Ale zdá sa mi, že je to celkom kompaktné na to, koľko autorov na tom spolupracovalo, že to má jeden poctivo sledovaný a dodržiavaný prístup. Bol to náš najväčší projekt, ale už druhýkrát by som sa do toho nepustil, trvalo to desať rokov, bolo to strašne náročné realizačne aj ekonomicky, ale to je proste jeden projekt za život, ktorý si človek môže dovoliť.

Ako vznikla myšlienka založiť Mesiac fotografie? Sú na Slovensku prajné podmienky na zakladanie takéhoto podujatia, ktoré sa každoročne opakuje?

Začiatok festivalu Mesiac fotografie treba vnímať v samotnom kontexte osemdesiatych a začiatku deväťdesiatych rokov. Vtedy sa začali, najmä vo Francúzsku a potom aj v Nemecku, pomaly zakladať fotografické festivaly.

Úplne prvý bol v šesťdesiatom deviatom v Arles, potom v osemdesiatom ôsmom vznikol Mesiac fotografie v Aténach a v osemdesiatom druhom vznikol Mois de la Photographie v Paríži, to bolo bienálne, robil to Európsky dom fotografie a Jean-Luc Monterosso. Potom v osemdesiatom ôsmom vznikol aj festival v Houstone. Tak sa začalo presadzovať, že fotografii pomôže, keď bude slávnosťou, keď bude raz do roka koncentrovaná prezentácia pätnástich, dvadsiatich alebo štyridsiatich výstav.

To boli osemdesiate roky, potom v roku deväťdesiat sa to u nás zlomilo a odrazu po tom komunizme prišla demokracia, otvorili sa dvere, bolo možné vystavovať autorov, ktorých predtým nebolo možné vystavovať či už z dôvodov ideologických alebo aj ekonomických. Neboli na to peniaze, ale vtedy dosiahli francúzsko-jazyčne orientovaní úradníci na ministerstve kultúry, to bola Božena Krížiková, manželka fotografa Jána Krížika, aby v roku, keď nie je parížsky Mesiac fotografie, pripravili Francúzi, s ktorými mali dobré kontakty, výstavu pod názvom Mesiac fotografie v Bratislave.

V deväťdesiatom prvom sa to uskutočnilo prvýkrát v národnej galérii za účasti Helmuta Newtona a jeho manželky Alice Springs. A keď to sa uskutočnilo, boli to len francúzske výstavy, päť alebo šesť výstav. Tak my sme potom v roku tisícdeväťstodeväťdesiatdva na jar založili občianske združenie, lebo sme vedeli, že v roku deväťdesiatdva ten festival nebude,

keďže bude v Paríži. A navyše sme chceli, aby to nebola len francúzska fotografia, ale aby to bola aj fotografia slovenská, poľská, aby sme prezentovali širší pohľad na fotografiu, než len na túto francúzsku oblasť.

Potom sme hľadali, čomu sa venovať, a tri-štyri roky trvalo, kým sme si povedali, že naša téma je stredná a východná Európa. To sme dôsledne dodržiavali a z tých, my sme mali od dvadsaťdva až... raz sme mali, myslím, že tridsaťpäť výstav, bola vždy dominantne stredná a východná Európa, kde najviac vystavovalo Slovensko a potom Česko, Rusko, Litva, Lotyšsko, Rumunsko a až potom bolo Francúzsko či Amerika. Odtiaľ sme brali veľké mená ako Annie Leibovitz, Robert Doisneau alebo Arno Rafael Minkkinen. Ukázalo sa, že potenciál pre to slovenské prostredie tu je, lebo to bol festival, ktorý bol divácky úspešný. A keď sa prepojí divácka úspešnosť s tými dotáciami, či už to boli od Pro Slovakie, od ministerstva alebo potom po roku dvetisícdeväť od Fondu pre umenie, tak sa ukázalo, že je možné takú kooperáciu urobiť.

Splnilo sa všetko, čo sa malo, prišli diváci, boli dobré referencie v tlači, chodili zahraniční hostia, ten festival získal, svoje pevné miesto v štruktúre toho, čo sa deje v Bratislave a na Slovensku. Zostal na tej úrovni ako je Divadelná Nitra, tanečný festival Bratislava v pohybe, bol jeden z tých kľúčových, ktorý mal právo žiadať grant nielen na rok, ale na tri roky, lebo má renomé. Je možné dôverovať tomu, čo budeme robiť aj o tri roky a nemusia to na FPU každý rok kontrolovať.

Nie je možné, aby takýto typ festivalu ešte na Slovensku vznikol, aj keď je dobré, že vznikajú lokálne iniciatívy, ako sú v Leviciach Dni fotografie, ktorá je dobrá, vystavujú veľa amatérov, majú nejakú konferenciu, ale samozrejme nemá to ten presah.

Chvíľku bola ambícia v Poprade, Letná škola fotografie, to trvalo asi desať rokov, od deväťdesiateho šiesteho, ale potom jej líderka Lucia Benická odišla do Spišskej Novej Vsi, tak to prestalo existovať. Takže sa ukázalo, že takéto podujatie môže byť jediné na Slovensku. My to na rozdiel od Francúzov robíme každoročne, a nie bienálne aj kvôli tomu, že nemáme k dispozícii žiadne výstavné priestory. Musíme mať partnerov na každý výstavný priestor a pre nás je omnoho lepšie, keď ten partner vie, že aj o rok tu budeme a nám ten priestor rezervuje.

A to je jedno, či je to Galéria mesta Bratislavy alebo iný priestor ako Open Gallery alebo Výstavná sieň Klarisky. Keby sme nevystavovali, tak mne by sa potom o tie dva roky omnoho ťažšie tie vzťahy obnovovali a hľadal priestor na tie naše výstavy. Tá ročná periodicita je náročná z hľadiska produkcie, no z hľadiska fungovania je dobrá, lebo to uľahčuje stabilitu podujatia z hľadiska priestorov, a bez tých by sme to nedokázali urobiť.