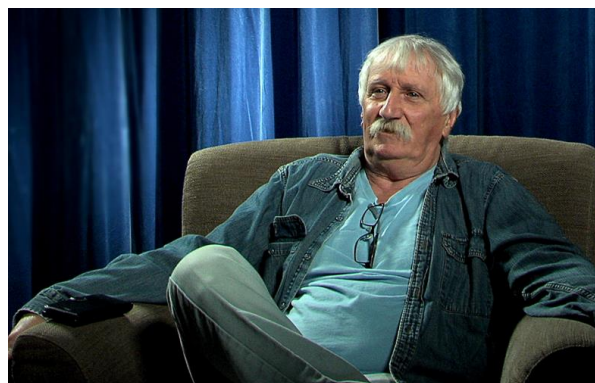
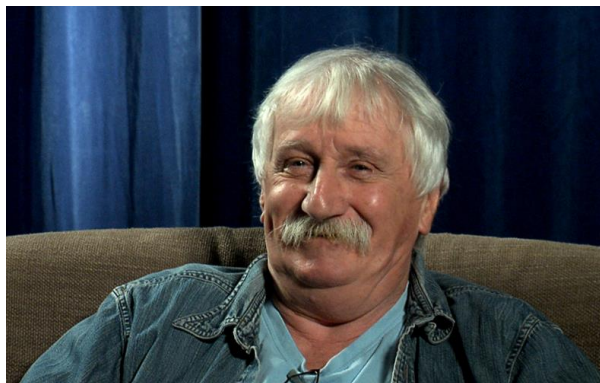


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



LEO ŠTEFANKOVIČ

(29. 3. 1947, Trnava) Slovenský scenárista a pedagóg. V rokoch 1968-1973 študoval filmovú a televíznu dramaturgiu a scenáristiku na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení. Po skončení štúdia pracoval až do roku 1989 vo Zväze slovenských dramatických umelcov ako samostatný odborný referent. Je manželom režisérky a scenáristky Evy Štefankovičovej, s ktorou spolupracoval ako autor scenárov na jej dlhometrážnych filmoch *Čarbanice* (1982), *Vedľajšie zamestnanie: matka* (1990) a *Všetci spolu...po slovensky* (1991). Neoficiálne sa podieľal aj na jej ďalších režijných počinoch, napríklad *Pozvanie ku strelbe kráľovskej* (1973), *Slané cukríky* (1985) či *Pieseň pre teba* (1979). Vyskúšal si aj herecké remeslo, konkrétne vo filmoch *Šesť statočných* (1999) a *Skús ma objat'* (1991). Po prevrate získal zamestnanie na Ministerstve kultúry ako námestník generálneho riaditeľa odboru pre informatizáciu a masmédiá. V rokoch 1990 až 2020 pedagogicky pôsobil na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Ateliéri scenáristickej tvorby. Na škole bol tiež prodekanom pre realizáciu študentských filmov a v období rokov 2006 až 2010 bol dekanom fakulty. Od roku 2011 do roku 2020 bol členom komisie Audiovizuálneho fondu pre dokumentárny film.

ŠKOLSKÝ ROK: 2022/2023

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Nina Ulická

STRIH: Petr Chromčák

KAMERA: Lukáš Peter Tóth, Pavol Brečka

ZVUK: Marek Votruba

PRODUKCIA: Ivana Zvaríková

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

Kde sa vzala vaša inklinácia k umeniu? Venoval sa mu niekto z vašej rodiny či okolia?

Pochádzam z rodiny technickej inteligencie, otec bol elektrotechnický inžinier. Nespomínam si, že by na niečom hral, ale traduje sa, že hral na husliach, a keď prechádzal front, pri kopaní zákopov ich stratil. Ja si myslím, že ich tam zabudol naschvál (smiech), lebo podľa mňa na husličky nikto nechcel hrať. Ešte potom o tatovi viem, že ako študent amatérsky hral divadlo, boli to asi nejaké pašiové hry, a moja mama krátku dobu študovala na konzervatóriu spev, čo som sa dozvedel oveľa, oveľa neskôr, ale keďže pochádzala z chudobných pomerov a bola polovičná sirota, lebo otca jej zastrelili pri prechode frontu, tak v podstate rodina nebola schopná ju na tých štúdiách vydržiavať, a to bola jej životná trauma, ona tým vlastne celý život trpela. A milovala operu, takže operných gramoplastní sme mali doma hromadu, aj knižky, a tato sa venoval okrem technickej literatúry aj psychologickú literatúru, a dokonca aj duchovnej. Ale mamu som v živote nepočul spievať, ani si nespomínam, že by nám niekedy spievala uspávanky. Ja si myslím, že pasívna inklinácia k umeniu je asi vrodená, lebo tomu zmyslovému vnímaniu niečo spôsobuje potešenie, takže umenie a peknosť sme schopní vnímať, a aktívna inklinácia, to je asi nadobudnuté, lebo mnohí adepti na autorstvo výroku, že talent je jedno percento až desať percent a ostatné je usilovnosť, sa nemýlia, ja som presvedčený, že každý normálny človek, ktorý má isté IQ, je schopný sa naučiť čokoľvek, chce to len vôľu, odhodlanie a vytrvalosť.

Ako a kedy u vás došlo k spojeniu písania a filmu? Vždy ste mali ambíciu byť scenáristom? Alebo ste mali s literárnou tvorbou aj iné plány?

Asi ako všetci v puberte, aj ja som napísal zopár odcudzených veršikov. Mal som to šťastie, že som vyrastal v 60. rokoch, keď sa valili svetom filmové vlny, a to sme ako chlapci videli za deň aj tri-štyri filmy, to sa mi páčilo a aj som si sám pre seba niečo písal a malo to podobu filmového scenára, hoci som netušil, ako má vyzerat' scenár.

Vyštedovali ste filmovú a televíznu dramaturgiu a scenáristiku na Divadelnej fakulte VŠMU. Hlásili ste sa aj na iné školy?

Na iné školy som sa nehlásil, lebo som sa uchádzal o štúdium v roku 1966 asi aj pod vplyvom kultúrnej úderky, ktorá prišla na Strednú priemyselnú školu elektrotechnickú. Bol tam pán Balgha a pán Tomáš Janovic. S pánom Balghom som sa potom stretol na prijímacích pohovoroch. Prvý rok som sa nedostal a potom, aby som nemusel ísť na vojenskú prezenčnú službu, som študoval jeden rok na Vysokej škole ekonomickej odbor Mechanizácia a automatizácia riadiacich prác (smiech). Ten dôvod, prečo som išiel iným smerom, bola štvorka z matematiky, ktorú som dostal na priemyslovke. My sme mali takého hrozného triedneho, on si hovoril ujo Ivanič a tú štvorku som dostal aj s kamarátom, s ktorým som sedel v lavici, on bol v abecede hneď za mnou, z Pytagorovej vety, ktorú dodnes samozrejme viem. Ale bol to aj dôvod, že som nemohol ísť študovať na techniku, lebo ma to nebavilo, ani na tú priemyslovku som nešiel z vlastnej vôle, tlačili ma tam rodičia, teda otec, a t'ahal kamarát Dežo Ursiny, ktorý býval v susedstve. On aj kryštálku robil, ja ani to nie. A tak sme sa zašili na tej Vysokej škole ekonomickej a tam sme teda chvíľu pobudli. Ešte by som chcel takú jednu vec povedať, o čom sa veľmi asi nehovorí, že na priemyslovke študoval všeliko. V čase, keď som tam ja chodil, tak tam študoval aj Fero Šebej, Miro Marcelli, Jano Zeman, ale ten už bol starší, a potom neskôr som sa dozvedel, že aj pán Vajdička je absolvent Strednej priemyselnej školy elektrotechnickej. Ono to bolo tak, že sme nemali dobrý pôvod, lebo dobrý pôvod bol robotnícky. On bol syn evanjelického farára a mu vyslovene neodporúčali štúdium na gymnáziu, lebo gymnázium, to bola ako prípravka na vysokú školu, ale tí, čo boli z rodín inteligencie, ktorá nebola socialistická, lebo bola z bývalého režimu, tak tí vlastne nemali mať možnosť študovať, a tá priemyslovka bola taká obchádzka, ktorou sa to dalo

dosiahnuť, že to bola škola s maturitou. Dneska sa forsíruje to duálne vzdelávanie, takže tie priemyslovky boli také... ale s maturitou potom človek mohol ísť na hocijakú vysokú školu, aj umeleckú. Ešte ste sa pýtali, s kým som študoval, že? Tak si spomínam: Dušan Mitana, Ďuro Lihosit, Milan Frolo, Boris Filan, Slávo Magál, Zlatica Vejchodská a ja, to bol celý ročník. Náš ročníkový vedúci bol pán Peter Balgha, ktorý sa usimuloval k smrti, toho vyhodili v sedemdesiatom prvom roku, potom ho nahradil ako ročníkový vedúci pán Marenčin, toho v sedemdesiatom druhom vyhodili, a vtedy nastúpil súdruh Solovič, ktorý spláchol všetky naše diplomové práce, takže sme študovali jeden rok navyše. A ešte kto nás tam učil... Pán Kalina nás učil filmovú dramaturgiu, pán Michaeli televíznu dramaturgiu, s pánom Brankom sme mali semináre o dokumentárnej tvorbe a potom ešte z Prahy dochádzal raz za čas pán profesor Linhart a fajčil počas prednášok. Keď sme my chodili do školy, tak sa fajčilo počas prednášok. On si tak trhal cigarety na polovičku. A úplne najväčší lord bol pán profesor Boor, ktorý študentov filmovej dramaturgie považoval tak trošku za idiotov (smiech). Ten dialóg bol taký zvláštny, ale ďakujem mu za to, že sme si museli celú dramatickú spisbu načítať, lebo o tom sme sa rozprávali. No, a kto ešte... Pán Urc, ten mal asi spravodajskú tvorbu, a potom sme ešte mali štylistiku s pánom profesorom Mistríkom. Z neho sme mali tak trošku srandu, lebo ho nikto nepočúval a mávali sme prednášky aj poobede a už bolo tak tmavo, a keď skončil, tak sme zapálili svetlo. A ešte sme mali samozrejme povinnú ruštinu s pani Tanskou, ktorú sme po auguste šesťdesiatosem nivočili strašným spôsobom. No a vtedy ešte telesnú výchovu, viem, že jedným z prvých porevolučných výdobytkov bolo zrušenie telesnej výchovy, tú sme mávali s pánom Šenkou, ktorý bol možno aj prodekan jednu chvíľu potom neskôr. Docent bol. S tým sme hrávali futbal a končili sme vždycky v Póle, v sobotu to bývalo.

Čo najprínosnejšie vám štúdium dalo?

Ja hovorím, že čas a priestor, lebo vtedy nám nikto nemusel hovoriť, že to, čo nám povedia v škole, to nestačí, že človek musí sám študovať, a hovorím, šesťdesiate roky boli šťastné, lebo sa uvoľnila aj edičná politika a vychádzali všakovaké knižky, ktoré predtým neboli, takže naozaj sme čítali všetko, čo sa nám dostalo do rúk. Takže čas a priestor, ktorý sme sa snažili využiť na to, aby sme niečo so sebou urobili.

Po doštudovaní ste pracovali ako samostatný odborný referent vo Zväze slovenských dramatických umelcov. Ako ste sa k tejto práci dostali a v čom spočívala?

Ešte sa vrátim k tým diplomovým prácam. Prvú absolventskú prácu som písal pre pána Balghu, druhú pre pána Marenčina a tretiu pre Soloviča, lebo oni si nás potom, keď nastúpil Solovič a všetko sa to spláchlo, rozdelili medzi Moniku Gajdošovú, Tibora Vichtu a Soloviča. A ja s Dušanom Mitanom a s Magálom sme mali to „šťastie“, že sme pripadli Jankovi Solovičovi, ktorý nám hovoril, keď sme nosili námety: „To nie je dobré, pochopte, aká je situácia“ – situáciu, samozrejme, vytvoril on. No a potom sa stala taká nešťastná udalosť v jeho rodine, umrel mu brat niekde v Juhoslávii a nemal na nás čas, takže už sa s ním nedalo ani skontaktovať, tak som začal niečo písať a aj som napísal scenár, a medzičasom mi zmenili vedúceho diplomovej práce, iba mi to nedali vedieť, takže aj v tom vytlačenom exemplári je dopísané meno Tibor Vichta, toho mi dali. No a hovorím to vlastne preto, že to bolo na odporúčanie pána Vichtu, aby som sa o to miesto uchádzal. Ja som sa snažil aj na Kolibe zohnať miesto, to sa nedalo, aj v Slovenskej televízii, aj v redakcii zábavy, napísal som diplomovú prácu o slovenskej filmovej komédii a tak trošku som si myslel, že tam by ma aj mohli zobrať, lebo asi som tomu trošku aj rozumel. A nakoniec to nebolo celkom márne, jedna kapitola bola vytlačená v časopise Slovenskej akadémie vied *Slovenské divadlo*. A čo to vlastne bolo? No, bolo to také dievča pre všetko (smiech). Ja som samozrejme netušil, čo to je

za spolok, pochopil som, že je to vlastne normalizačná náhrada za FITEZ a Zväz divadelných umelcov. Tam som teda písal zápisnice, zvolával schôdze a zabezpečoval premietania a program zahraničných hostí a tak ďalej, a tak ďalej. Skúsím si spomenúť na niečo zaujímavé. Písal som také dlhé zápisnice, aby nikto nemohol povedať, že on nepovedal to, čo tam je napísané. Moja skúsenosť s týmto spolkom je taká, že som nebol svedkom žiadnych likvidačných postupov voči kolegom. Situácia na Slovensku bola asi trochu inakšia než v Česku, lebo aj tí, čo dopadli najhoršie, neboli nútení celkom odísť z Koliby, iba sa pomenili miesta, lebo aj Peter Mihálik, neskôr môj kamarát, ktorý bol oponentom mojej teoretickej práce, bol dramaturgom, zatrhli mu tvorivú účasť na filmoch, ale teórii a kritike sa smel venovať.

Napísali ste scenáre k dlhometrážnym filmom *Čarbanice*, *Vedľajšie zamestnanie: matka a Všetci spolu...po slovensky*. Prvý sa venoval detskému prežívaniu, ďalší sociálnym pomerom pracujúcich matiek a posledný porevolučnej dobe v Československu. Sú to rôznorodé námety, ako ste si vyberali témy vašich scenárov?

Mhm (smiech), nevyberal som si. Ešte sa kúšik vrátim. Keď sme začínali štúdium, tak to vyzeralo úplne hviezdne, bolo to úplne fantastické, a keď sme končili, o rok neskôr, než sme mali, tak to vyzeralo tak, že priestor na tvorbu nebude nijaký. Je taký film, *Tri dni Kondora*, mám ho veľmi rád, je o scenáristovi, ktorý pracoval v americkej agentúre, kde náhodou napísal niečo, čo zistili, že sa vlastne naozaj dialo, a potom mu išli po krku. To najstrašnejšie, čo mi napadlo, je, že tí, ktorí budú ochotní, budú písať lepšie scenáre procesov, než písalí tí v 50. rokoch, lebo tie scenáre boli strašné, my sme, samozrejme, tie záznamy z procesov s takzvaným sprisahaneckým centrom na čele s Rudolfom Slánským čítali, potom aj Löblov svedectvo. To sa našťastie nenaplnilo, tie procesy neboli, ale tak nejak som nemal vnútornú potrebu písať niečo, o čom som nebol presvedčený, že je zmysluplné. Moja žena chcela robiť filmy. Ten detský film vychádza z môjho zážitku z najútlejšieho detstva. Ako prvák som ešte v Trnave, kde sme bývali, chodil so starším bratom (smiech) skoro dva týždne poza školu, ale pošťastilo sa mi, že som prišiel domov a tam som sa učil, úlohy som si písal a všetkých som predbehol, takže, tento film som ponúkol ja. Moja žena chcela krútiť filmy, debutovala filmom *Pozvanie ku strelbe kráľovskej*, na tom som tiež robil, ale možno tam vôbec ani nie som napísaný. To je film poskladaný z obrázkov streleckých terčov a k tomu sú dialógy Lasicu a Satinského, ktorí sa rozprávajú, a je tam vytvorený taký príbeh, to som napísal ja, ale nikde to nie je napísané. Vlastne všetky filmy, na ktorých som robil, vznikli z vnútornej potreby mojej Lady Macbeth, to ona ma vlastne na všetko naviedla, lebo, ako som povedal, ja som nejak nemal chuť niečo robiť, čo som si myslel, že nemôže byť zmysluplné. No a takto ešte, niežeby som sa chcel chváliť, ale všetko, na čom som robil, som sa snažil urobiť čo najlepšie, takže to som si nejakým spôsobom osvojil a som na tom robil, ale nebola to moja voľba.

Čo bolo pre vás pri písaní jednotlivých scenárov najväčšou výzvou?

Urobiť to tak, aby to aj pre mňa malo nejaký zmysel, že nerobím niečo, čo robiť vôbec nechcem. Hovorím, nevychádzalo to z mojej vnútornej potreby, ale keď už som sa do toho pustil, tak som to chcel urobiť najlepšie, ako som vedel. Čo sa týka cenzúry, to je taká zvláštna vec. S tými *Čarbanicami* to je tak, že v detských filmoch až tak veľa toho politického nebolo, to v podstate boli nezáväzné filmy a to sa smelo, ani tento film neriešil žiadne veľké problémy. Ale trochu s tým problém bol, lebo keď to išlo do schvaľovania, tak tam bol námestník generálneho riaditeľa a literárny vedec Jozef V., nebudem ho menovať, ktorému prekážalo, že ten chlapec nebol potrestaný a že by to malo mať nejaké poslanstvo, aj nám naordinovali nejakého detského psychológa, s ktorým sme mali komunikovať, aby to teda

bolo oveľa lepšie. Nakoniec sme ho teda presvedčili, že ten chlapec potrestaný bol, lebo vyskočil na tigra a už z neho nevedel zoskočiť, a keď to prasklo, mu odľahlo, jednoducho on žil v strese a trápil sa. A o tomto riaditeľovi vám poviem jednu skvelú historku, ktorú rozprával Fero Fenič. Bol na tej schvaľovačke, stretol ho kolega a pýtal sa: „No tak nakoniec povedal súdruh námestník, že to je dobré, len nerozumie, prečo je tam toľko záberov na záchode.“ A ten kolega hovorí: „No počkaj, ale však WC sa píše s dvojitém W.“, „A veď ja viem.“, „A si myslíš, že on to nevie?“, „Nie, on si myslí, že ja to neviem.“ (smiech).

Máte skúsenosť s písaním scenárov pre dokumentárnu aj hranú tvorbu. Aký je medzi nimi rozdiel? Je vám prípadne niektorá z týchto foriem bližšia?

Jednu dobu som robil úvod do ÚPRKu, to bol úvodný prvácky rýchlokurz, kde sa tak o všetkom prvákom rozprávalo a ja som teda mal o scenáristike. A mal som aj úvod o filme ako takom a tam som si to tak zadefinoval, že ten zásadný rozdiel je v tom, že pre hraný film, kde je všetko vymyslené, sa musí všetko vyrobiť alebo prispôsobiť to, čo jestvuje, aby sa to mohlo nakrútiť, a v dokumentárnom filme je to tak, že treba v realite hľadať to, čo vyhovuje môjmu mentálnemu konceptu. A najhoršie je, keď sa prispôbuje tá realita tomu môjmu konceptu (smiech). To je ten základný rozdiel, že tam sa to musí urobiť a tuto sa to má poctivo hľadať, a keď to nenájdem, tak treba zmeniť koncept, a nie obraz skutočnosti.

Ako vyzeral proces vzniku vašich scenárov? Ako ste pri ich písaní postupovali, mali ste nejakú rutinu?

Myslím si, a to je také poučenie, že skôr, než človek chce niečo napísať, musí veľmi veľa rozmýšľať a aj veľmi veľa študovať. Ten hraný film vychádzal z môjho detského zážitku, ale všetko ostatné je vymyslené, len začiatok, ten prapôvod príbehu, bol môj. *Vedľajšie zamestnanie: matka* je projekt mojej manželky. Ja som vlastne vymyslel názov, alebo teda podnázov, je to parafráza knižky G. B. Shawa *Sprievodca inteligentnej ženy... socializmom a kapitalizmom*. A to som aj naozaj čítal, čítal som hrozne veľa všakovakých vecí, no a ja som teda vytvoril ten historický kontext, členenie na kapitoly a to, čo vychádzalo zo skutočnosti, robila moja manželka dokumentaristka. *Všetci spolu...po slovensky...* Ono sa to pôvodne volalo Rok nula, taký originálny názov tomu vymysleli. To bola veľmi zvláštna robota, lebo sa nevedelo, ako to celé dopadne, takže som robil rešerše všetkej tlače, ktorá existovala, a vyhľadával som zaujímavé veci a udalosti, ktoré sa mali udiť, aby ich štáb mohol ísť nakrúcať. Štáb mal v štúdiu voľnú ruku, čo si len vymyslel, tam sa mohol vybrať a nakrúcať. Aj pri tomto filme som vymyslel členenie na kapitoly, napísal som komentár a nakoniec som aj vymyslel ten názov. Ten komentár bol, a to aj pri predchádzajúcom filme, to vlastne musím priznať, inšpirovaný Rommovým *Obyčajným fašizmom*, pokiaľ ide o ten ironický podtext, a aj to členenie na kapitoly je tým asi inšpirované. A to *Všetci spolu* nahovoril kamarát Jaro Filip. Ja som chcel, aby to bolo také viachlasé, ako je ten koniec, tam námestie tak šumí „všetci spolu, všetci spolu, všetci spolu“. Ten komentár v mojich predstavách nebol celkom individuálny, ale taký skupinový, dokonca som sa aj pohrával s myšlienkou, že by to mohli byť rôzne hlasy, hovorím, fikcia toho filmu je v tom, že všetko sa ešte len stane, má to prediktívny charakter, ten komentár teda hovorí o tom, čo sa ešte len stane, a je to o projekcii nádejí a túžob davu, ktorý je na námestí.

Hovorili ste o filme *Čarbanice* v spojitosti s cenzúrou, ako to bolo s ostatnými filmami?

Tieto filmy vznikali už na prelome, keď sa lámal režim, takže s tými problém nebol. Keby sa to nebolo bývalo stalo, tak ten jeden film by vôbec nebol (smiech) a ten druhý by asi tiež veľmi nebol. Ja som mal dokonca aj vymyslený koncept ironického filmu pre boj s cenzúrou, a to som si tak nazval, že je to metóda bieleho slona v cukorničke s práškovým cukrom. Mal

to byť obraz skutočnosti, v ktorom to, ako to je, tak naliehavo chýba, že to všetci pochopia, že to takto bolo myslené a je to teda ako keď biely slon kráča v snehovej búrke a za ním zostávajú stopy, to som si tak vymyslel, nikdy som to nezrealizoval (smiech).

V jednom rozhovore ste tiež spomínali nerealizované scenáre, predpokladám teda, že ich bolo viac.

No...

Mohli by ste o nich povedať viac, napríklad o aké témy išlo alebo kto ich mal režírovať, či z akých dôvodov neboli realizované?

S jedným ma oslovila kolibská dramaturgia, možno skupina Moniky Gajdošovej. Spisovateľ Vlado Bednár napísal prózu, ktorá sa volala *Koza*. Bolo to z filmového prostredia, ale bolo to dosť komunálne, a ja som napísal k tomu scenár, aj som zmenil názov, volalo sa to Neuveriteľná bláznivá história nešťastnej Elvíry, čo je zasa parafráza názvu poviedky Márqueza. Napísal som to tak, že je to žáner nemá groteska s dialógmi. Keďže som mal tú diplomovú prácu, tak som sa s tým pohral a stretol som sa s autorom v byte jeho otca, národného umelca Štefana, kde sedel v župane a papučkách v kuchyni a vraví: „Nie je to zlé, ale nie je to moje.“ Takže to išlo úplne dostratena. Potom som dostal ponuku spracovať *Pomstiteľa* Kláry Jarunkovej a k tomu som napísal veľmi dlhú úvodnú štúdiu, mne sa tá knižka vlastne nepáči (smiech). Tá próza je celkom zaujímavá, je to o chlapcovi, ktorý pri prepadaní rímskymi spoluobčanmi utrpí zranenie zraku, chvíľu teda nevidí a furt splieta nejaké plány na pomstu, a nakoniec tú pomstu aj uskutoční. Opäť si dovoľím taký exkurz. Je taká knižka Maxa Frischa *Volajte ma Gantenbein*, kde je základný motív, že človek, ktorý utrpel dočasnú stratu zraku, potom predstiera, že nevidí, lebo chce vedieť, ako vyzerá svet, keď (smiech) sa naňho nedíva. A mne sa tento motív páčil, chcel som s ním hrať a chcel som to nechať ako vnútorný príbeh, že on nevidí, nevie, čo sa okolo neho deje, nevie, ako ho vyšetrujú, lebo policajti sa okolo toho tmolia, on nevie, čo sa deje a ako to je, a si to tak nejako celé premieta a nakoniec pochopí, že sa nemá za čo pomstiť. To tiež išlo do stratená. Potom sme sa chvíľu s Janom Zemanom zabávali, to bolo možno začiatkom 80. rokov, s prípadom Cervanová. On mal otca vysokopostaveného dôstojníka Československej ľudovej armády a niekde taký nejaký materiál získal. Mne sa to páčilo a aj som teda na tom začal pracovať. Opäť si dovoľím... bol taký skvelý film, ak sa nemýlim, volal sa *Pred potopou*. Bol to príbeh skupiny mladých ľudí, ktorí pri prepadaní pošty náhodou zabijú človeka a potom ľudia z tej partie, v ktorej je aj jedno dievča, utekajú, utekajú, utekajú a samozrejme majú strach – a najslabšie ohnivko reťaze sa rozhodnú zabiť, chlapca utopia vo vani. Hovorím fajn... A mňa vlastne na kauze Cervanová zaujala psychológia skupiny. Lebo to je hrôza, musíme na seba dávať pozor, aby sa náhodou niekto nepošmykol, lebo keď sa to stane, tak by sme ho mali aj zlikvidovať, pretože nám môže uškodiť, a títo v podstate osem alebo koľko rokov žili úplne normálnym životom, pre mňa je to nepredstaviteľné, že aké je toto žiť, keď sa niečoho spolu dopustíme a sme teda jedna spoločná banda. Hovorím, ja neviem, či to spáchali, či nespáchali, jeden dokonca študoval na FAMU kameru, bol to aj kamarát Stacha Machatu, s ktorým robila moja žena. Z toho tiež samozrejme nič nebolo, to tiež išlo tak dostratena. A ešte som potom dostal ponuku, keď sa robili rozprávky pre vtedajšie západné Nemecko, nemecká verzia sa volala *Živá voda* a slovenská verzia Dobšinského sa volala *Zlatná krajina*. A ja som teda toto nejako začal písať a mne sa viacej páčil Dobšinský z mnohých dôvodov. Trošku som si to dovoľil inovovať, že v tých rozprávkach je vždycky ten prostredný iba retardér a ja som teda vymyslel, že je to problém následníctva, že prvý si myslí: „Tak samozrejme, ja som najstarší, budem to ja, ja sa nemusím vlastne o nič snažiť.“ Tak si iba užíva. A ten druhý si hovorí: „No tak ja som síce druhý, ale mohol by som ho

preskočiť.“ A ten je teda prefikáný, špekuluje nad tým, ako by to dosiahol. A tomu tretiemu, ktorý si hovorí: „Tak dvoch nepreskočím,“ je to jedno, ten je úplne normálny. No a keď otec ochorie, títo traja teda idú hľadať živú vodu, a každý z nich poblúdi. A v Dobšinskom je skvelý obraz, ktorý v nemeckej verzii nie je. Ono to potom pokračuje tak, že princezná, ktorú prebudí, otehotnie a otec pošle poslov, že treba tú svadbu rýchlo urobiť. A ono to tam je tak decentne urobené, že ona je na tej posteli ako spiaca krásavica, ale nad jej posteľou je meč, ktorý je víťazný, a chlapec ten svoj meč vymení za tento meč, čo je jasná freudovská (smiech) symbolika, a s tým zázračným mečom potom ešte pomôže ďalším kráľovstvám, ktoré tam mali nejaké problémy, a on všetkým sľúbil, že im pomôže. A to sa tiež tak nejak nepáčilo a oni teda chceli tú nemeckú verziu a nakoniec Balada robil *Živú vodu* (*O živej vode* – pozn. N. U.) podľa bratov „Grinderovcov“, ako tomu hovoril bývalý generálny riaditeľ.

Napísali ste scenáre k trom dlhometrážnym filmom, posledný z nich, *Všetci spolu...po slovensky*, bol distribuovaný v roku 1991. Prečo ste následne prestali tvoriť?

Jednak som bol na ministerstve, ale mal som ešte také dva opusy, ktoré sa nezrealizovali. Jeden bol prepis prózy Ruda Slobodu *Druhý človek*, čo bol vlastne aj dobrý scenár. Ja som to písal pre moju ženu, opäť to nebola moja voľba, ja som si nevymyslel, že budem adaptovať Ruda Slobodu. Aj k tomu mám veľmi dlhú štúdiu, nakoniec, keď som robil doktorát, tak som použil tú filmologicko-filozofickú úvahu o tejto próze a scenár som mal vlastne ako dizertačnú prácu. Potom som ešte robil absolventský scenár jednej dievčiny, *Zboristky* sa to volalo. Mojej pani sa to veľmi páčilo, tak som sa pustil aj do toho, aj si myslím, že to bol dobrý scenár, aj bol v skupine, aj skupina, ktorú nebudem menovať, získala na to nejaké peniaze, vtedy sa to ešte volalo Pro Slovakia tuším, ale ďalej to už neposúvali, oni chceli iného režiséra, moja pani im nebola dosť dobrá, takže aj to išlo dostratena. A to som dokonca aj do angličtiny prekladal, malo to niekoľko názvov, Požehnané medzi ženami bol slovenský a Go(o)dbye Girls bola anglická verzia, no tiež to išlo dostratena (smiech). Nepošťastilo sa.

Pre krátkometrážny dokument *Pieseň pre teba* ste napísali text piesne. Venovali ste sa ešte písaniu nejakých ďalších literárnych foriem okrem scenárov?

To je jediný text, ktorý som v živote napísal, tiež to nebola moja voľba. Opäť je to svojho druhu komentár, lebo ten film je poskladaný z fotografií svetových fotografov a text tej piesne to vlastne nejakým spôsobom dáva dohromady. Potom som ešte nejaké veršičky popísal, ale nenapísal som žiadny román (smiech). To sa mnohí americkí scenáristi vyhrážali, že napíšu veľký generačný román. Možno ešte napíšem, ak vydržím (smiech). Čo mňa trochu hnevá, je, že o tej minulosti rozprávajú ľudia, ktorí v nej nežili, a rozprávajú tak trochu blbosti, a tak si myslím, že je to možno trochu aj naša povinnosť, že by sme mali o tom napísať, ako to bolo, aby sa mnohé mýty, legendy, polopravdy aj celé lži ďalej nešírili, ale asi ani to neurobím (smiech). Mal som také cykly, jeden sa volal Etnografický kongres, bol založený na tom, že blbostiam, v ktorých sme žili, sa dával reálny spoločenský zmysel, že to je tak zámerne a je to na niečo dobré. A druhé, na ktorom ešte tak trochu robím, sú pokračovania Gulliverových ciest. Niektoré úryvky som vlastne zaradil do svojich hodnotení v Audiovizuálnom fonde, lebo ja som im tam aj vtipy písal, aj toto, ako je to v jednej nemenovanej krajine, do ktorej zabľúdil Oliver Gulliver, takže tým sa ešte tak trochu zabávam na staré kolená.

Vaša manželka Eva Štefankovičová sa tiež pohybuje vo filmovom priemysle, ako už bolo spomenuté. Všetky vaše scenáre realizovala ako režisérka a vy ste sa neoficiálne podieľali aj na jej ďalších filmoch. Ako vyzerala vaša spolupráca? Nakoľko ste sa vzájomne ovplyvňovali pri vzniku vašich spoločných snímok?

Ona bola režisérka a mala posledné slovo. A ja som (smiech) robil, čo som vedel, aj sme sa samozrejme škriepili. Vrátil by som sa zasa k *Vedľajšiemu zamestnaniu: matka*, my sme sa nie celkom zhodli na tom, že v čom je problém a ako to teda vnímam ja. Preto to, čo sa jej pozdávalo, si zobrala, čo sa jej nepozdávalo, si nezobrala. Z *Čarbaníc* som v podstate začal robiť aj knižku, ale pri nejakom upratovaní sa to celé niekde stratilo (smiech) a už som vedel, že sa mi to nikdy nepodarí zrekonštruovať, lebo tam boli aj také všelijaké uletené veci. Malo to byť pre deti, v podstate trošku aj ako učebnica logiky pre deti. Nakoniec, Lewis Carroll okrem *Alice* napísal aj logiku pre malé deti, niekde to aj doma mám. Tie filmy, na ktorých nie som napísaný, s tým som mal aj problém, to boli *Slané cukriky*, pôvodne sa to volalo *Kučierky*, to bol scenár pani Suchánovej, a mojej žene sa nie celkom pozdával. Aj na tom som teda pracoval, aj som tam nejaké nové motivické línie vložil, a tá scenáristka sa aj urazila a ja som potom napísal veľmi dlhý ospravedlňujúci list, v ktorom som vysvetľoval, že som nič také neurobil, dovolil som si tam napísať iba to, čo tak nejak latentne už v príbehu bolo. A to sa vlastne teraz dostaneme aj k tomu, čo som tým scenáristom dôvodil, že ono to je... ja tomu hovorím evidencie, o ktorých sa nehovorí. Všetci sme sa narodili, mali sme rodičov, chodili sme do školy a tak ďalej, a tak ďalej, a tak ďalej, máme kamarátov, bývalých spolužiakov, všeličo máme, to sa jednoducho nemohlo nestáť, a keď potrebujeme nejakého kamaráta, tak ho môžeme vytiahnuť, ale nemôžeme ho ťahať z klobúka ako zajaca, on tam niekde musí byť prítomný. Teraz sa vrátim k tým *Kučierkam*, to je príbeh vdovca, ktorý má dve dcéry, s ktorými sa trápi, a popritom robí futbalového rozhodcu. A ja som si tak vymyslel, že keď je to mladý chlap, tak pokiaľ je normálny, tak nemôže nemať babu. Tak som mu vymyslel frajerku, ktorú pred tými dievčatami tají, a opäť som si pomohol citáciou, *Jesenný maratón*, kde hlavný hrdina behá medzi manželkou a milenkou, a tento chlap v podstate predstiera, že chodí behať, a vždycky ráno šmykom za tou frajerkou ide, a tie dievčatá to vedia a ho trápia, takže toto je motív, ktorý som tam ja celý vložil. Ale dôvodil som teda, že to tam nemohlo nebyť, lebo hovorím, pokiaľ bol normálny, tak mal babu...

Vo filme *Rojkovia* ste si zahrli rolu farára a vo filme *Skús ma objat'* úlohu oponenta. Čo vás podnietilo k vyskúšaniam si herectvo a ako by ste tieto herecké skúsenosti popísali? Priniesli niečo do vášho autorského procesu?

Jaro Vojtek ma uhovoriť, mne to v podstate (smiech) bolo jedno; to druhé, to som sa tiež nechal nahovoriť, že môžem skúsiť, ja som dokonca bol aj na skúške v nejakom Hanákovom filme, ale nezdal som sa im dosť chudý (smiech), takže to som nakoniec nehral. Ono s tým herectvom je to tak, budem sa odvolávať na Lewa Huntera, to je taký americký scenárista, ktorý napísal knižku *Screenwriting 434*, 434 je číslo miestnosti, v ktorej mal prednášky, kde on teda vrelo odporúča všetkým adeptom, aby navštevovali aj herecké kurzy. Je to pravda, určite poznáte Salvadora Dalího, ktorý si vymyslel paranoidnú kritickú metódu, čo som dešifroval ako spojenie bláznovstva so zdravým rozumom, a ja som si vymyslel koncept rozumom kontrolovanej schizofrénie pre scenáristov, že sa v podstate musia vedieť prevteliť do všetkých svojich postáv a rozmyšľať za ne. No a keď som sa s nimi rozprával, tak som už mal tú schizofréniu zvládnutú takmer dokonale, som sa s nimi rozprával za ich postavy a som im aj predohrával, že ako sa to asi môže odohrávať. Potom som sa ešte zúčastňoval na nejakých workshopoch, ktoré boli o herectve, a sám pre seba som si to zadefinoval, že ono nič lepšie ako ten Stanislavskij nikto nevymyslí a že ono to nie je o hraní, je to o bytí, že vlastne to bytie je autentické, zážitok je autentický, len je vytiahnutý pri inej príležitosti, takže nie je to o hraní, je to o bytí, bytí pre kamerou. Ešte si dovoľím taký drobný exkurz. Peter Mihálik pracoval s pojmom predkamerová realita a ja som si dovoľil to dať do úvodzoviek s tým, že to nie je predkamerová, to je prekamerová, ona existuje len pre potreby nakrúcania. To platí aj pre dokumentárny film, že vlastne to, čo sa odohráva pred kamerou, aj respondenti, ktorí tam sú, oni to v podstate hovoria a robia pre film, možno už to isté povedali tisíckrát, ale v tej

chvíli, keď sa to nakrúca, to robia pre film. Sú také tie vaty, kde sa prechádzajú po záhrade a rozprávajú voľačo, určite sa tisíckrát prechádzali po záhrade a rozmýšľali nad niečím, ale to, čo my vidíme, to je pre kameru, a to hovorím, je osudové, že z tej reality pred kamerou sa stáva realita pre kameru, a tá je tak svojím spôsobom človeku odcudzená.

Spomínali ste mi, že ste tiež pracovali na ministerstve kultúry, akú funkciu ste zastávali?

Po prevrate som sa stal pobočníkom nového generálneho riaditeľa, on prešiel na ministerstvo kultúry ako generálny riaditeľ odboru pre informatizáciu a masmédiá a ja som sa stal námestníkom. Pracovali sme tam na informačnej politike, aj sme pripravovali veľký mediálny zákon. S tým mám tiež takú zvláštnu skúsenosť – aj spomienku. Vychádzali sme z federálneho návrhu zákona, ktorý bol rozpracovaný, ja som na ňom veľmi usilovne pracoval, definoval som pojmy a snažil som sa tak urobiť čo najlepšie, a ešte to ani nikam nepostúpilo a už nás novinárska obec napadla, že ministerstvo kultúry pripravuje náhubkový zákon. Začínajúci novinár, vtedy elév Peter Tóth, napísal v nejakom katolíckom denníku, neviem, ako sa to volalo, že sa pripravuje tento strašný zákon a už im zostane len čmárať po múroch ako voľakedy za čias totality, a ja som replikoval a upozornil na to, že on tomu buď nerozumie, alebo zámerne účelovo zamieňa právo na odpoveď a právo na opravu, čo sú dve rozdielne veci, lebo opraviť sa dá len to, čo je preukázateľne chybné, a právo na odpoveď sa týka názoru, že teda ty si myslíš to, ja si myslím to, boli tam zadefinované jasné pravidlá. Nakoniec sme s tým zákonom nepochodili, s tým nás tiež poslali medzi ryby. Ja som tam bol ešte za Snopka, potom nastúpil Slobodník a tak som odtiaľ aj odišiel, a ešte pred tým som napísal taký interný materiál pre ministerstvo – Umenie komunikačnej politiky. To vlastne bolo poučenie, že politik nemá hovoriť: „Ten je idiot, ten je taký, henten je onaký.“, lebo o tom sa samozrejme dá sporiť, ale môžem povedať: „Ja si myslím, domnievam sa, podľa môjho presvedčenia XY je idiot.“ Ja si smiem v zmysle ústavy (smiech) myslieť čokoľvek, treba sa veľmi opatrne vyjadrovať a netvrdiť niečo, pokiaľ neviem dokázať, že veci sa majú takto a takto. No, takže to som zanechal na tom ministerstve. Inak, na tom ministerstve to bolo fajn, tam som bol ako ministerský úradník, to bolo ešte asi v deväťdesiatom druhom, nie som si istý, na svetovom kongrese vydavateľov periodickej tlače, kde bol najväčšia hviezda Nelson Mandela, ktorého akurát prepustili z basy, ale pre mňa bol najväčšia hviezda Neil Postman, profesor mediálnej teórie z New Yorku, neskôr vyšla aj v češtine knižka *Ubavit se k smrti*, to bolo úžasné. Oni ho pozývali na tieto kongresy ako šaša, že nech si rozpráva čo chce, ale ja som mu aj napísal list, ale nezohnal som adresu, kde sme sa teda zhodli na tom, že otroctvo je zakázané, ale médiá, ktoré tvrdia, že obchodujú s priestorom, v podstate klamú, oni predávajú svojich čitateľov, tých, ktorí ich žerú, lebo keby ich nemali, tak im nikto na reklamu nedá ani halier. A v zásade by to vlastne malo byť tak, aj on to hovoril v podtexte, že aj to je veľká lož, že reklamy sú dar za slobodu médií, lebo ten výplach mozgov v rámci reklám si platia konzumenti sami, lebo výdavky na reklamu sú uznateľné, odpočítavajú sa od daňového základu, čiže si to platíme my, a okrem tých, ktorí prídu domov, chcú si pustiť nejaké reklamy a oni im do toho strihajú film, tak tí sú nešťastní, ale ostatní to tak nemajú. Aj v printových médiách je to tiež také zvláštne, že keď na to príde, tak sa vlastne obchádza aj zákaz využívania podprahového vnímania, to máte aj s tými billboardami, vy nemôžete chodiť po uliciach so zavretými očami, v podstate ste exponovaní ani neviete ako. A to isté je aj v tých médiách, pokiaľ si dobre pamätám, najdrahšia reklama je dolu na tretej strane, lebo keď otvoríte noviny, o tie reklamy zavádzate. A na tom to celé funguje, že oni samozrejme majú aj samostatné reklamné stránky, ale tie drahé priestory, asi na titulnej strane dole a potom na tých nepárnych stranách, ktoré človek aj keď nechce, jednoducho vníma, takže tie reklamy zneužívajú podprahové vnímanie, lebo ste exponovaní, ani o tom neviete. Tak a za to vďačím Neilovi Postmanovi.

Na VŠMU ste nielen študovali, ale neskôr aj vyučovali. Ako sa medzičasom škola zmenila? Napríklad v náplni štúdia, pedagogickom prístupe, študentoch, príležitostiach, uplatnení...

Tak medzitým, čo som chodil do školy, a tým, keď som sa zasa vrátil do školy, to je v podstate neporovnateľné, lebo na tej Divadelnej fakulte bol jediný študijný program, a to bola filmová a televízna dramaturgia a scenáristika. Postupne potom pribúdali ďalšie študijné programy, dokument, režia, kamera a tak ďalej, a tak ďalej, ešte teda stále v rámci Divadelnej fakulty, s minimálnym vybavením. Čo to tam vlastne bolo? Tam už bola aj veľká kinosála na Ventúrskej, aj taký maličký ateliér, postupne sa teda budovalo, a potom bola postavená táto budova, na ktorej som ja bol vo funkcii trošku takého dozoru za školu. Ináč to je zvláštna vec, že on ten projekt vznikol tak, že si všetky katedry napísali, čo by potrebovali, a to bol Empire State Building, to by v podstate musela byť mega budova, a to jednoducho nešlo. A bolo to tak, že tento hlavný objekt nesmel ísť nad obrys Zochovej a z tejto strany je to nižšie preto, že vtedy ešte platil taký predpis, že sa nesmú zmeniť svetelné podmienky voči tomu jestvujúcemu stavu. Chvalabohu, teraz už je aj tento ateliér dorobený, takže podmienky sú úplne inakšie. No ale takto, keď som sa vrátil na školu, to bolo v deväťdesiatom prvom, ani si to už celkom presne nepamätám, tak to tu ešte všetko nebolo, bola katedra strihu a vznikala katedra zvuku, potom sa to celé skompletizovalo a potom sme postavili budovu. Problém fakulty bol, že vznikla bez nároku na akékoľvek financie pre školu navyše, to sa udialo ešte za pána profesora Slivku. Takže peňazí na tvorbu nebolo. Dlhé roky som robil prodekana pre realizáciu študentských filmov. To je taká zvláštna vec, že absolventi katedry scenáristiky boli najviac používaní na takéto účely, lebo vtedy to veľmi nebolo komu zveriť. No a problém bol ten, že peňazí nebolo dosť, filmy vznikali jednak s pomocou nejakých sponzorských darov, potom bolo také občianske združenie Školfim, ktoré spravovali dekan s prodekanom, tam išli nejaké peniaze, a potom samozrejme boli také ako vecné plnenia od všetikoho, že tie súkromné subjekty sa podieľali na realizácii študentských filmov, a niečo sa aj ukradlo, myslím ako strojový čas a tak všelijako (smiech), že o tom ani nevedeli, že ešte niečo sponzorujú, a potom sme spolupracovali aj so Slovenskou televíziou, a to bol tak trošku vydrídach, lebo oni chceli mať za minimálny materiálny vstup všetky práva. Takže takto to voľakedy fungovalo. No a keď som sa stal dekanom, tak furt peňazí nebolo veľa. Ani dekanstvo nebola moja voľba (smiech), to som sa nechal uhovoriť, lebo boli tu dvaja uchádzači, o ktorých vládla mienka, že by to bola úplná katastrofa, tak som teda do toho šiel s volebným heslom (smiech): „Robme filmy za to, čo máme (smiech). A robme všetko pre to, aby sme mali toho na robenie filmov čo najviac.“ Ono to vždycky bolo tak, že jednotlivé katedry, potom ateliéry, mali všakovaké cvičenia a my sme sa snažili, že by bolo fajn, keby to cvičenie nebolo jednouúčelové, ale že by pre všetkých bolo na niečo, a tam by sa vlastne tie peniaze zhromaždili a bolo by to pre všetkých dobré. Jedno cvičenie na katedre kamery trošku aj vzniklo, volalo sa to Prenasledovanie. Bolo tam obmedzenie, že to nesmie byť striedanie dňa a noci, čo sa nakoniec tiež potom nedodržiavalo, lebo všetci chceli z toho robiť filmy, čo bolo také ako nešťastie, že všetci chceli, aby cvičenie bolo úplne špičkové dielo. My sme teda vraveli, že neprekáža, ak z toho vznikne špičkové dielo, pánboh zaplať, ale to cvičenie je účelová záležitosť a mala by slúžiť na precvičenie toho, čo sa precvičiť má. Niektorí študenti majú takú tendenciu, že toto mi ide, to budem robiť a to budem predvádzať furt a furt a stále, a bolo také cvičenie, to mal profesor Párnický, spolu sme to robili, kde bola situácia jedna rekvizita, dvaja pajduláci, ja už si to presne nepamätám, a to bolo treba nakrútiť v štyroch alebo piatich žánroch. Bolo tam sci-fi, melodráma, komédia, dráma, horor (smiech), proste tých polôh bolo hrozne veľa. Čo si dodnes pamätám, Mátyás Prikler kvôli tomu ani neskončil ročník, a potom odišiel nachvíľu do Budapešti, lebo jemu tá komická nešla. Vždycky som hovoril a vždy to hovoriť budem, že cvičenia sú, aby som cvičil to, čo mi nejde, nie to, čo viem. To, čo už viem, cvičiť nemusím. No a my sme teda chceli tie peniaze nejako

zlúčiť, aby bolo spoločné cvičenie, že aj scenáristi aj režiséri, proste všetci si na ňom precvičia to svoje, čo potrebujú, a potom je iné cvičenie, na ktorom si potrebujú precvičiť niečo inšie, a tých cvičení nebude tak strašne veľa. Bol trochu problém v istej asynchrónii, snaha bola teda taká, aby študentov bolo rovnako, aby sa to dalo spraviť, že by bolo toľko kameramanov, koľko aj režisérov, aby sa to všetko stihlo, scenáristov bolo vždycky trochu viac, ale to nakoniec mohli robiť aj dvaja-traja, to problém nebol. Ale všetci chceli robiť svoje filmy, aj strihači chceli robiť svoje filmy a ja som hovoril: „Však vy si povedzte, čo potrebujete, to vám nakrútia, a navyše máte všetok materiál, čo sa na tejto škole nakrúti, s tým si môžete robiť, čo len chcete.“ A mal som aj taký jeden bláznivý nápad, že vlastne aj ten Slovenský filmový archív, len bohužiaľ... Takto, my sme mali ako škola všetky práva, my sme si s tým materiálom skutočne mohli robiť, čo sme len chceli, a ja som si tak myslel, že aj tie slovenské filmy keby sa prestrihali, predabovali a zdôvodnili sa tie prechody, tak by z toho mohli vzniknúť aj lepšie filmy, než boli tie pôvodné. Je taký film, ktorý mám rád, *Mŕtvi muži nenosia škótsku sukňu*, čo je taký ten noirový americký film. Oni použili nejaké materiály s Humphrey Bogartom a okrem toho, čo sa tak bežne robí, že sa cez to plece nakrúca, tak tam bol neexistujúci Humphrey Bogart a oni si tam dokrútili, čo len chceli, a bola to komédia. Takže všeličo sa dalo robiť, ale ani s tým sme nepochodili, a teda že oni budú robiť svoje, hovorím: „Tak sa môžeme hrať na Ameriku, bude director's cut, bude producent's strih a bude strihačský strih, nech sa páči, tak si to postrihajte tak, ako si myslíte, a to, čo bude najlepšie, to nakoniec zostane.“ Takže počas tých štyroch rokov som sa snažil, aby sme robili filmy za tie peniaze, ktoré máme, a zároveň aby sme sa ich snažili získať čo najviac, lebo potom už aj to ministerstvo na základe výsledkov dávalo nejaké koeficienty a potom aj tie príspevky boli v podstate vyššie, ale jedno dekanské obdobie mi stačilo.

Čo vás naučili vaši študenti?

Nikdy som nepočítal, na koľkých študentských projektoch som robil, nazvime to dramaturga, lebo vlastne toho pedagogického vedenia, tých scenárov bolo strašne veľa. Niekedy si hovorím, že možno mi dali viac, než ja im, lebo vďaka nim som získaval podnety na rozmýšľanie o veciach, o ktorých by som bez nich v živote nerozmýšľal, takže ma to kamsi posúvalo. A za tú príležitosť som naozaj vďačný.

Boli ste členom komisie Audiovizuálneho fondu pre dokumentárny film. Na aké aspekty ste pri posudzovaní projektov kládli dôraz?

Tam som bol desať rokov, od roku 2011 do roku 2020 ako nominant Asociácie nezávislých producentov. To hodnotenie bolo ako binárna zbraň. Boli body za projekt a za tvorivý tím, to za projekt sa delilo na dve zložky, aby som zjednodušene povedal, obsah a forma, teda o čom to malo byť a ako to malo byť spravené. Posudzovanie projektov je tak trochu veštecká disciplína, lebo to je niečo, čo vlastne nie je, je to len verbalizovaný zámer, že chcel by som urobiť niečo takéto a takéto, a tie projekty boli také, aké boli, lepšie, horšie. Ja som si pre svojich študentov vymyslel štyri základné „prečá“: Prečo chcem rozprávať práve tento príbeh? Prečo práve takto? Prečo by ho mal niekto pozerať? Prečo by mi na to mal niekto dať prachy? Pokiaľ nepoznáš odpovede, nevieš si to zdôvodniť, tak zabudni, nemá to zmysel. Ono to je tak, že žiadna téma nie je samospasiteľná a aj mnohé tie projekty chceli byť aktuálne a sa pasovali, že by chceli prehovoriť na takú, hentakú, onakú tému, a nebolo celkom jasné, že teda čo chcú o tom povedať, lebo téma nie je to, že budem o niečom rozprávať, ale že čo chcem povedať. A keď to neviem, tak to nemá zmysel, a rozprávanie o tom, že však to sa nevie... No dobre, keď sa robí prieskum, tak sa nevie, ale vie sa, čo sa hľadá. Je také príslovie, asi vraj arabské: „Keď nevieš, kam ideš, nikdy tam neprídeš.“, (smiech) a potom ešte jedno podobné: „Keď nevieš, čo hľadáš, nikdy to nenájdeš, lebo aj keď to nájdeš, tak vlastne nevieš,

že to je presne to, čo si hľadal.“ Kvalita projektu nespočíva v peknosti, ako je to krásne naformulované, že čo by som chcel urobiť, ale ako je to vymyslené a čím je to podložené. Najčastejšie výhrady boli, že no dobre, fajn, ale ako? Ako to chcete urobiť? Akú to bude mať formu a čo z toho vlastne má vyliezt’? Rozprávanie je vždycky o niečom inom, je taký film Věry Chytilovej, že to nie je o tom, o čom sa rozpráva, že to, čo sa chce povedať, je niečo trochu inšie, ja vám budem rozprávať tento príbeh, ale cez to vám chcem povedať niečo úplne iné. Podľa môjho presvedčenia má to filmové rozprávanie charakter emocionálno-logického dokazovania premisy, aby ste mi uverili, že je to takto, tak ja vám teraz budem niečo ukazovať, niečo vám budem púšťať. Zmysel toho spočíva, podľa môjho presvedčenia, v naplnení dôvodu, pre ktorý to robím, čo tým chcem dosiahnuť, lebo filmy, ako píše aj Bordwell, sa robia kvôli tomu, že niečo spôsobujú s ľuďmi. Ejenštejn to voľakedy povedal ináč, s brutálnou otvorenosťou, že film je umenie vtedy, keď pretvára a vzpiera sa istému druhu násilia a tým, ktorým tlačí voľačo do hlavy. Takže ono to vždycky bolo tak, že filmy sa robili, robia a budú robiť kvôli tomu, čo sú schopné s ľuďmi urobiť.

V diplomovej práci ste sa venovali slovenskej filmovej veselohre a v roku 1985 ste na tému humoru a satiry v slovenskom filme predniesli referát na Zväze slovenských dramatických umelcov. Ako by ste zhodnotili humor v starších dielach slovenskej kinematografie v porovnaní so súčasnou tvorbou?

To som napísal v diplomovej práci. Komédia je subžáner, ktorého môže byť hrozne veľa druhov, napríklad taká lyrická komédia, o ktorej sa traduje, už si nespomínam, ktorý sovietsky režisér to rozprával, že ktosi nakrútil lyrickú komédiu a hovorili: „No tak čo to schválili?“, „Lyrickú komédiu.“, „A prečo to nie je smiešne?“, „Lebo to je lyrická komédia.“ No, takže tá slovenská filmová komédia bola taká, aká bola. Ja som vychádzal z konceptu M. M. Bachtina, ktorý vymyslel pojem smiechová kultúra, tú knižku som čítal ešte v origináli, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekovaja i Renessansa*, kde on vychádzal z konceptu, že smiech je vždy ambivalentný, je v ňom jednota chvály a hany, keď teda niekoho chceme zosmiešniť, tak môžeme zvoliť aj ostrejšie prostriedky, to je jedno s druhým a vychádza to vlastne z grotesknej postavy tehotnej smrti. A potom z toho vychádza, že tie rôzne komediálne žánre vlastne predstavujú istý redukovaný smiech, ktorý je buď na jednu alebo na druhú stranu, satira je teda taká, že skôr ide do toho vážneho, a potom sú také tie nevážnejšie formy, takže podľa Bachtinovho konceptu tam boli aj filmy, ktoré mnohí možno ani nepovažujú za komédie. A možno aj áno, čo ja viem. Aj Jakubiskove filmy, myslím teraz *Zbehovia a pútnici* a *Dominika*, aj *Vtáčkovia, siroty a blázni* a *Dovidenia v pekle*, pre mňa sú to v podstate komédie (smiech). Ja mám rád *Lietajúci cirkus* Monty Pythonovcov, mám rád istý druh humoru, skôr teda intelektuálny humor.

Kebyže máte sformulovať svoje profesijné skúsenosti, aké rady by ste dali začínajúcim scenáristom?

Už som trochu hovoril o tých štyroch „prečách“ a ešte teda budem o tom kurze, o ÚPRKu. Zvykol som ho končiť dvomi správami, jednou dobrou a jednou zlou, alebo horšou, že pravda je taká, že pre scenáristov dnes maká už osem miliárd ľudí, ktorým vykrádame životy (smiech) a nikdy to korektne necitujeme, že to máme odtiaľto alebo odhential’, a tá druhá správa, horšia, je to, že to nestačí, že si to treba prispôbiť, opracovať a dať do kontextov, ktoré už musíme vymyslieť my, to za nás neurobí nikto.