

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



ALBERT MARENČIN

(26. 7. 1922, Bystré) Slovenský scenárista, dramaturg, spisovateľ, výtvarník a prekladateľ. Už po maturite mu v Slovenskom rozhlase uviedli dve pôvodné hry a ďalšie úpravy literárnych diel (1940). Vyštudoval filozofickú fakultu na Slovenskej univerzite v Bratislave (1944), po skončení vojny pracoval ako redaktor v denníku *Národná obroda*, pokračoval v štúdiu v Paríži. V rokoch 1948 – 1972 pracoval na rôznych pozíciách v Slovenskej filmovej výrobe, v 50. rokoch sa realizovala jeho adaptácia Kalinčiakovej *Reštavrácie (Zemianska česť, V. Bahna 1957)*, po úspechu ďalšieho námetu *Pieseň o sivom holubovi (S. Barabáš 1961)* sa stal vedúcim dramaturgom I. tvorivej skupiny Štúdia hraných filmov na Kolibe, ktorá zásadnou mierou ovplyvnila kvalitu produkcie 60. rokov a vyprodukovala odvážne, až experimentálne diela režisérov: Š. Uhra, P. Solana, E. Grečnera, L. Laholu, A. Robbe-Grilleta, J. Jakubiska, E. Havettu, O. Krivánka a i. Vďaka jeho iniciatíve vznikli filmy vo francúzskej (*Muž, ktorý luže; Eden a potom; Kráľovská poľovačka; Vtáčkovia, siroty a blázni*), nemeckej (*Sladký čas Kalimagdory*) a talianskej koprodukcii (*Zbehovia a pútnici; Dovidenia v pekle, priatelia!*). V roku 1972 bol z politických dôvodov prepustený z práce a mal zákaz publikovať. Až do odchodu na dôchodok (1987) pracoval v Slovenskej národnej galérii. Od roku 1965 je členom patafyzického hnutia v Paríži, od roku 1977 členom surrealistickej skupiny v Československu. Je autorom viacerých kníh (*Predná hliadka, Nezabúdanie* a i.) a prekladov z francúzskej beletrie aj filmovej literatúry. V roku 2007 vyšla monografia Juraja Mojžiša *Albert Marenčin – filmár na križovatkách času*.

Školský rok 2008/2009

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Katarína Martincová

Pán Marenčin, jedna z vašich publikácií sa volá *Nezabúdanie. Zabúdajú podľa vás ľudia na dôležité veci v živote a treba im ich pripomínať, napríklad aj takouto formou rozprávanej histórie?*

Iste to nie je zbytočné, hoci si myslím, že písané slovo, ktoré zrejme pretrvá dlhšie než hovorené, môže zavážiť viac. Takéto svedectvo očitého svedka, ktorému predsa len čitateľ väčšmi dôveruje najmä dnes, keď sa viac sleduje televízia než knihy a noviny, je však zrejme potrebné. Len by som poznamenal, že zabúdanie je záležitosť psychiky, a nie intelektu. Nejde o to, či má niekto zlú pamäť, alebo dobrú pamäť, ide o to, či si chce alebo nechce zapamätať. Psychoanalytici to nazývajú vytesňovanie z pamäti. Človek vylúči z pamäti to, čo nechce, aby tam zostalo. V tomto zmysle, keďže nejde o jednotlivca, ale o celú spoločnosť, je asi potrebné aj takouto formou pripomínať, čo bolo. Pripomínať aj veci, ktoré sú nasledujúcim generáciám niekedy nepríjemné.

Roku 1945 ste ako redaktor Národnej obrody odchádzali do Francúzska. Na viacerých miestach som sa dočítala o vašom očarení nemým filmom, ktorý ste tam zažili vo filmových kluboch. Myslíte si, že by aj dnes mohlo poznanie jeho poetiky výraznejšie ovplyvniť filmové diela slovenských filmárov? Nechýba nám na Slovensku pokora pred filmovým obrazom? Nesústred'ujeme sa príliš na naratívnosť?

Samozrejme, že dnešná kinematografia aj televízia používajú celkom iné postupy, aké používal nemý film, dokonca aj klasický film v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. Pokiaľ ide o nemý film, sledoval som ho ešte ako gymnazista v Prešove. Chodili sme na filmy špeciálne označené ako hovorený film. Dá sa povedať, že aspoň polovica programov bola nemá. Preto v týchto starých kinách zostali orchestre. Orchester podfarboval nemé výjavy.

Keď som sa dostal do Paríža, mal som možnosť byť účastníkom prednášok na IDHEC, na vysokej škole filmovej. Tam, samozrejme, podstatnú časť učebných programov tvorili aj nemé filmy. A tieto nemé filmy boli z veľkej časti alebo úplne založené na kinetike, to znamená, boli to grotesky, kde groteskné výjavy často sprevádzali akrobatické výjavy. Niet divu, že takí Harrold Loyd alebo Buster Keaton, a nakoniec aj Chaplin, prikladali veľkú váhu tomu, ako sa pohybovať v obraze.

Mimochodom, Bustera Keatona som videl naživo v Paríži, keď vystupoval v cirkuse Medrano ako klaun. Nevieť presne, koľko mal vtedy rokov, asi okolo päťdesiatky, ale v tých svojich klaunských kúskoch ničím nezaostával za tým Busterom Keatonom zo známych filmových grotesiek.

Premietali sa, samozrejme, aj filmy vážne, teda s dramatickým, tragickým podtónom. Dnes by som povedal, že to boli všetko melodrámy. Melodrámy v tom zmysle, že vyjadrovali základné, elementárne citové rozporenia. Istými mimickými prostriedkami sa vyjadrovali rôzne duševné stavy. Ak by nasledujúce roky a dnešný film mohli mať za vzor tieto nemé filmy, tak snáď iba v tom – podľa mojej mienky –, že väčšia pozornosť by sa mala venovať kompozícií obrazu. Dnes je kamera stále v pohybe, jazdí, a kompozíciu obrazu ťažko zachovať v nejakom ideálnom tvare. Nakoniec, kameramani by sa mali kompetentne vyjadriť, či sa ich snaha nestretáva s odporom snímaného materiálu a či sa, povedzme, to klasické kádrovanie obrazu nenahradí ničím iným, pokiaľ ide o fotogenickosť filmového záberu. V každom prípade, celá dramatická kompozícia sa podstatne zmenila, takže neviem, v čom inom by sa dnešný film mohol vrátiť k tomu nemému. Z dnešného filmu skoro zmizol veľký detail. Hrá sa buď v celkoch, polocelkoch, nanajvýš v polodetailoch. Často filmy inklinujú k veľkému *spektáku*. Bohužiaľ, aj Jakubiskova *Báthoryčka* je tým poznamenaná. Stojí to, samozrejme, veľa peňazí, a za veľa peňazí sa chce ponúknuť aj veľa muziky, čo sa prejaví v *masovkách*, všelijakých krkolomnostiach alebo v drahých zahraničných hercoch. Chcem povedať toľko, že skromnejšie výrazové prostriedky, skromnejšie možnosti by snáď umožnili

aj myšlienkovu a citovo prehliť jednotlivé filmy. Snaha o *spektakulárnosť* vlastne ochudobňuje film o mnohé. Dnešný zvukový film so všetkými svojimi technickými vymoženosťami umožňuje aj to, že väčšia časť sa odohráva v dialógu. To, čo bolo kedysi filmovým náznakom, sa dnes povie na plné ústa. V literatúre náznak povie niekedy viac ako to priamo vypovedané. A pre film to platí dvojnásobne.

Štúdium ste začali na lekárskej fakulte, pokračovali ste právom, napokon ste sa usídlili na Filozofickej fakulte, odbor slovenčina a francúzština. Nasledovalo štúdium v Paríži – mimoriadny študent na IDHEC. Bolo to pre vás obdobie hľadania sa?

Nenazval by som to *hľadaním sa*. Keď som niečo hľadal, tak to boli možnosti a prostriedky a polohy, ktoré by boli optimálne pre sebaujedenie. Sebaujedenie alebo sebarealizáciu. Samozrejme, tak ako každý mladý človek nevie hneď od základnej školy, čím by v živote chcel byť, ani ja som nevedel, ale niektoré sklony a schopnosti sa postupom času prejavovali. Napríklad som si ako gymnazista myslel, že by som chcel maľovať. Dospelý človek vie, že maliarstvo je buď nejaká maliarska kariéra alebo je to nejaký amaterizmus, ktorý predpokladá, že človek z niečoho žije, že si zarába a že zarábať možno aj mimo svojich záľub atď. Takže tieto veci som začal brať na vedomie a maľovanie som postupne vynechal zo svojich životných plánov. Maľovať ani kresliť som však neprestal – dodnes sa tomu venujem, raz v takej, raz v onakej podobe. Raz je to maľovanie, raz je to kreslenie, raz je to koláž.

Toto fluktuovanie z jednej fakulty na druhú bolo takým hľadaním prostriedkov optimálnej sebarealizácie. Bolo to už na univerzite, koncom gymnaziálnych rokov, keď som prvýkrát zažil očarenie poéziou. Zhodou okolností to boli básne Laca Novomeského. Stalo sa to tak, že na gymnáziu v piatej či v šiestej triede sa bolo treba naučiť naspamäť nejakú báseň a zarecitovať ju. Tak som poprosil spolužiaka, o ktorom som vedel, že má doma peknú knižnicu, aby mi vybral nejakú báseň, ktorá by bola aj krátka, aj pekná, ľahko zapamätateľná. Vybral pre mňa jednu krátku báseň Laca Novomeského. Naučil som sa ju a prečítal som si celú knihu. Dnes si spomínam, že vtedy ma prvýkrát v živote očarilo básnické slovo. V škole sme sa povinne učili vlastenecké básne *Mor ho!*, *Hoj, zem drahá* a podobné veci, ktoré mi nič nehovorili. A tu zrazu sa mi intímny hlasom prihovril básnik, a zazdalo sa mi, že svoje nálady a pocity by som snáď touto formou vyjadril lepšie než maľovaním. A keďže bol Novomeský novinár a básnik, tak som si myslel: Toto by tak išlo dokopy!

Už predtým som sa pokúšal literárne prejavovať – neskôr som sa dozvedel, že všetci moji strýkovia a tety z otcovej strany boli literárne činní. Pomyslel som si, že ak boli oni, tak môžem byť i ja. Začal som písať recenzie k rozhlasovým hrám, ktoré som mal možnosť počúvať, a to ma priviedlo cez všetky tieto peripetie na vysokú školu – odbor slovenčina a francúzština. Predchádzajúce školy boli viac-menej z vôle rodičov, oni chceli, aby som bol lekár, advokát alebo niečo také, ale to sa mi nepáčilo. Do toho prišlo povstanie, takže školu som nemohol dokončiť. Povstanie skrížilo moje plány. Hneď po oslobodení – koniec vojny bol v máji –, už v júni či v júli sa objavila ponuka štipendií pre Čechov a Slovákov, ktorí mali na strednej škole francúzštinu. Tam som sa prihlásil a hneď v prvom turnuse som sa tam aj dostal. Umožnilo mi to zotrvať vo Francúzsku ešte ďalšie dva roky. Pracoval som v rozhlase, vďaka čomu som mohol vyžiť zo štipendia. Popri tom som prekladal a pri preklade jedného Mousinacovho románu som sa dozvedel, že Mousinac je aj filmový, aj dramatický teoretik a historik. Zapáčilo sa mi, že je to človek s rovnakými záľubami a sklonmi, a dokonca je váženou autoritou. Tak som sa na neho obrátil, len kvôli tomu prekladu, či by mi k slovenskému vydaniu knihy niečo nenapísal. Dali sme sa do reči. On sa ma spýtal, čo ma zaujíma a čomu sa chcem v živote venovať. Povedal som mu, že ma to stále tiahne k filmu a on povedal: „Čo je ľahšie ako ísť na vysokú školu, na ktorej prednášam?“ Prednášal sovietsku avantgardu a jeho švagor bol riaditeľom tej školy. Hneď mi dal lístok, a tak som sa

stal na jeden rok mimoriadnym poslucháčom IDHEC. Tam som prišiel do styku aj s pánom Langloisom, ktorý bol zakladateľom filmotéky. On vtedy začal zbierať staré filmy po cirkusoch a kade-tade, kde sa už premietali po vypršaní obdobia ich premietania v kinách. Takže sa dostal do cirkusov a do blízkosti všelijakých potulných cirkusantov, ktorí na vidieku amatérsky premietali. On od nich tie filmy vykupoval a z toho zakladal Parížsku filmotéku. Keďže práve nemých filmov tam bol nadbytok, premietal nám filmy, ktoré sa v istom období stali ťažiskom v inštitúte. Odtiaľ pochádza moja obľuba nemého filmu, nehovoriac o tom, že aj v Prešove som už videl nemé filmy, najmä grotesky.

Dočítala som sa, že v období vášho štúdia na IDHEC príležitostne prednášali ľudia ako Jean Renoir alebo René Clair.

To vlastne ani neboli prednášky. Prednášky sa týkali hlavne kameramanskej práce, takže tam išli tí, ktorí mali záujem o kameramanský odbor. Existovali tiež scenáristické prednášky týkajúce sa réžie. Ale najpríťažlivejšie boli návštevy veľkých osobností, ktoré premietali denné práce práve nakrúcaných filmov. Takto sa na škole objavil aj Jean Renoir s filmom *Výlet na vidiek*, po francúzsky *Partie de campagne*. *Výlet na vidiek* je nedokončený film, ktorý Renoir začal nakrúcať pred vojnou. Potom nakrúcanie prerušila vojna a z toho, čo sa nakrútilo neskôr, urobil veľmi pekný poetický film – asi trištvrtehodinový. René Clair vtedy nakrúcal *Mlčať je zlato* – aj on prišiel premietnuť svoje denné práce. Marcel Carné vtedy nakrúcal film *Brány noci* s Yvesom Montandom. Prišiel aj Jacques Becker, Louis Daquin vtedy nakrúcal *Bratov Bouquingantovcov* – to sa tiež premietalo u nás v kinách. Objavil sa tu celý rad realizátorov, ktorí práve v tom čase niečo nakrúcali, ale aj takí, čo už, povedzme, mali niečo za sebou. Študenti a škola mali záujem o to, aby ich prednášajúci pozval. Jean Cocteau sa vtedy chystal nakrúcať *Krásku a zvieru*, tiež prišiel predviesť nejaké staršie veci. Vystúpili tam dokonca aj nejakí americkí režiséri. A Taliani: De Santis, Rossellini – premietli časť z filmu *Paisà*, ktorý vtedy ešte len išiel do kín. Pre mladého dychtivého človeka to nebolo nasýtenie, ale „prežratie“. Celú generáciu našich spolužiakov tieto stretnutia očarili a mnohých aj podnietili ísť týmto smerom. Myslím, že na francúzskej novej vlne má práve táto škola veľký podiel.

Váš preklad Epsteinovho *Mysliaceho stroja* bol na konci 40. rokoch zošrotovaný. Aké myšlienky obsiahnuté v tejto knihe boli vtedy neprípustné?

Celá kniha bola akosi idealisticky poňatá, a to snád stačilo. Pravdepodobne ani tí, čo sa zaslúžili o zošrotovanie, by nevedeli presne ukázať prstom na určitú kapitolu. Je dokonca možné, že celý Epstein im nebol po chuti, lebo tá kniha, myslím, vlastne ani neprišla do predaja. Dostal som pár autorských exemplárov, a to je všetko. Veľmi ma prekvapilo, keď som jedného dňa v antikvariáte našiel jeden kus, ale to je asi všetko, čo z tej knižky zostalo.

K filmu ste sa dostali cez ponuku priateľa Ladislava Kalinu, ktorý bol ideovým šéfom novovzniknutej Slovenskej filmovej tvorby. Mali ste predstavu o tom, čo vás ako dramaturga čaká?

Nemal som predstavu, pretože na IDHEC sa dramaturgia vôbec neprednášala – nič také neexistuje ani v celej francúzskej filmovej tvorbe. Tam je prítomný scenárista a režisér. Nanajvýš si scenárista vyberie, či chce na látke pracovať prv ako sa scenár alebo námet dostanú do pozornosti filmárov. Funkcia dramaturga tu proste neexistuje – naproti tomu existuje funkcia dialogistu. Táto funkcia vznikla tak, že v čase nástupu zvukového filmu a niekoľko rokov potom bolo vo Francúzsku veľa nemeckých, teda židovských autorov-scenáristov, ktorí emigrovali do Francúzska. Pretože boli Nemci, potrebovali Francúza, ktorý

by im napísal dialógy. Táto funkcia zo zotrvačnosti zotrvala možno až dodnes. Scenárista vymýšľa dramatické situácie a dialógy spresňuje alebo vyhotovuje dialogista.

Funkcia dramaturga ma zaskočila tak, že som nevedel, čo mám robiť. Potom sa stanovilo, že dramaturg je ten, kto si prečíta zvonku dodanú látku, posúdi ju, a v prípade, že by prichádzala do úvahy, pracuje na nej spolu s autorom. Lenže, ako to už u nás býva, takéto veci sa ľahko zneužili. Dramaturg si zvolil tú a tú látku a pomerne zavčasu naočkoval autorovi komplex menejcennosti: „Ty by si to aj tak nedokázal. Ak to dáš mne, ja by som ti eventuálne zaplatil odstupné a urobil by som to tak, že látku bude možné nafilmovať.“ Takých prípadov bolo dosť veľa, jedným z nich je film *Posledná bosorka*. Kodaj, režisér detských filmov, prišiel s nápadom *Poslednej bosorky*, mal to naštudované. Je to príbeh o mladej čarodejnici, ktorú upálili v Trnave. Ponúkol to Bukovčanovi. Bukovčan mu hneď zaplatil isté odstupné – pár tisíc korún – a stal sa výhradným autorom. Potom na základe toho napísal scenár a ak sa nemýlim, tak aj divadelnú hru. Takéto prípady sa vyskytovali veľmi často.

Keď človek odovzdal už napísaný scenár, tak za to, samozrejme, dostal aj väčší honorár. Splývanie týchto dvoch funkcií sa postupne vyhaňovalo. Ja som priniesol nápad – v našich končinách išlo o novinku – zainteresovať hneď od začiatku pri práci na scenári aj režiséra. Režisér mal viesť scenáristu tým smerom, ktorý by sedel realizácii. Lebo do tých čias, desať rokov a možno aj viac, systém fungoval tak, že dramaturg a scenárista písali scenáre. Hotové scenáre sa dávali riaditeľstvu a riaditeľstvo usúdilo, ktorý z režisérov by bol najspôsobilejší pre realizáciu scenára.

Zo začiatku tu bol len jeden režisér – Paľo Bielik. Potom prišiel Bahna a postupne aj zo školy, aj bez školy prichádzali ďalší. Lettrich napríklad prišiel po nejakom krátkom kurze rovno z rozhlasovej réžie. Asistoval Bielikovi alebo Bahnovi pri niekoľkých celovečerných filmoch a ukázalo sa, že aj on sám by dokázal režírovať so supervíziou nejakého skúseného režiséra. Takýmto spôsobom sa vytváral režisérsky káder. Táto moja novinka zainteresovať režiséra od začiatku do tvorby scenára sa osvedčila. Robilo sa to tak v nasledujúcich rokoch a možno sa to tak robí dodnes.

Za prvých desať rokov vášho pôsobenia v dramaturgii ste napísali šesť scenárov, z ktorých sa realizovala iba *Zemianska česť*. Prvé dva boli na vojnovú tému. O čom boli tieto scenáre?

Tie dva scenáre boli literárne ocenené na súťažiach. Jeden mal partizánsku tematiku a druhý bol o Tokajíku, o slovenských Lidiciach, dedine, ktorá bola vyvraždená. Scenár sledoval, ako sa prebúdzá k životu. Tieto dva scenáre boli na vtedajšie časy asi dosť dobré, keďže obstáli v súťažiach. Ďalší scenár som napísal podľa poviedky Štefana Žáryho.

Skôr, ako sa u nás začalo filmovať, vypísal sa súbeh – filmové námety. Tu sa objavilo asi sto látok. Prispeli tam spisovatelia, filmoví amatéri i fanúšikovia. Pri nástupe do filmu bolo mojou úlohou preštudovať si tieto látky, posúdiť, či sa hodia pre realizáciu. Tiež som si mal eventuálne vybrať, čo by sa mi hodilo. Tento Žáryho námet, *Dobrá stará vlasť*, bol o dievčati, ktoré príde od slovenských rodičov žijúcich v Amerike, aby navštívila starých rodičov. Aby sa pozrela na krajinu, kde sa narodili jej rodičia. Všeličo tu zažije a zapáči sa jej tu a rozhodne sa, že tu zostane. Takýto príbeh bol v tom období žiadaný. To bola „výborná“ vec, mladá Američanka, ktorá sa rozhodne stráviť život na Slovensku...

Príbeh sa mi zdal zaujímavý, tak som na základe neho napísal poviedku, ktorá bola schválená. Rozner, tiež dramaturg, si to prečítal a povedal, že by sme na tom mohli spolupracovať. Scenár, ktorý sme napísali, však nebol schválený, respektíve bol schválený s toľkými pripomienkami, že nás to odradilo. Písanie niektorých scenárov však zabralo pol roka alebo rok... Takýmto spôsobom som ešte napísal scenáre podľa Jesenského poviedok, ktoré sa aj sfilmovali, ale v celkom zmenenej podobe.

Paľo Bielik vtedy dominoval v slovenskom filme ako prakticky jediný človek, ktorý mal schopnosti režiséra a talent. Takýmto spôsobom prerobil pôvodnú Laholovu *Priehradu*. Lahola pristúpil ako scenárista k Tatarkovmu námetu, spolu napísali scenár a tento scenár bol zamietnutý ideovo-umeleckou radou.

Každý scenár, ktorý Bielik dostal do rúk, si prispôbil pre svoje cítenie, na svoju mieru. Takýmto spôsobom prerobil aj moje scenáre podľa Jesenského poviedok a týmto spôsobom prerobil aj Laholovu a Tatarkovu *Priehradu*. Vznikol z toho celkom iný film.

Teda Bielik bol vnútorne stotožnený s touto interpretáciou *Priehrady*?

S tou, ktorú nakrútil, bol úplne stotožnený.

Čiže je to jeho produkt?

Je to jeho produkt. Laholova a Tatarкова verzia, ako si spomínam, bola koncipovaná asi podobne ako Ejzenštejnova *Generálna línia*. S tou Bielik nebol stotožnený.

Priehrada spôsobí zaplavenie niekoľkých dedín, ktoré ostanú pod vodou spolu s celou svojou minulosťou. Všetko, čo tam ľudia prežili, všetky miesta sú pochované pod vodou. Vráťane cintorína a kostola. Vznikne však priehrada, hydrocentrála, ktorá dá svetlo ďalším dedinám žijúcim v tme. Už podľa toho vidíme, že je to symbolicko-básnický poňatý téma. K tomu by tu však musel byť iný režisér, ktorý by chcel takúto tému vniesť do svojho príbehu. Bielik to nepovažoval za obrazom vyjadriteľnú, dramatickú látku, takže z toho urobil normálnu budovateľskú drámu. Dokonca na slušnej úrovni. Myslím, že je dokonca lepšia ako niektoré jeho nasledujúce filmy – *Piatok trinásteho*, *Lazy sa pohli* alebo *Majster kat*.

Povedal by som, že *Kapitán Dabač* je tak trochu výnimkou v tejto línii. Je to stále ten robustný chlapecký príbeh, ale viac zohľadňuje situáciu, do ktorej vznikol. A keďže ide o vojnový príbeh, je to najmä kolektívna dráma, kde je príbeh Chudíkovej postavy a jeho ženy, aspoň podľa mojej mienky, dobre vtesnaný do štruktúry kolektívnej drámy. Dabač ako hrdina vynikne – dokonca vynikne ako hrdina svojského typu, ktorý sa líši od všetkých tých budovateľských hrdinov, vo viacerých ohľadoch, najmä pokiaľ ide o individualizáciu hrdinu Dabača, je to dielo, ktoré pretrvalo.

Aký bol váš vzťah k Bielikovi ako k nespochybniteľnej osobnosti slovenskej kinematografie?

On bol dominantnou postavou až do príchodu generácie šesťdesiatych rokov. Bol svojrázny, niečo jednoducho odmietol. Keď ho výrobné podmienky príliš pritlačili k stene, urobil film na bezprostrednú objednávku. Tak to bolo aj s filmom *Piatok trinásteho*. Vyzeralo to, že nebudeme mať čo nakrúcať. Bielik vtedy za pár týždňov napísal scenár, ktorý išiel rovno do výroby. Vyrobil sa divácky úspešný film, ktorý nevybočoval z tých potrieb. Nakoniec išlo o to, dať našim divákovi okrem budovateľských a pracovných tém aj niečo odľahčujúce.

Ďalší film, ktorý urobil na priamu objednávku, dokonca pod nátlakom, bol *Lazy sa pohli*. Tento námet bol na prvom mieste medzi tými budovateľskými filmami. Vo Zvolene sa vtedy budovala Bučina a v tom istom čase sa staval drevokombinát vo Vranove. Vtedajší riaditeľ Pavlík bol sám zo Zvolena... Skrátka, táto budovateľská téma, smerujúca k tomu, aby roľníci prechádzali do priemyslu a aby vznikla medzi-trieda kovoľníkov, táto náborová téma bola preferovaná. Látke sa prikladal prvoradý význam a Bielik akceptoval, že by ju prípadne spracoval. Bol tu však námet, ktorý neuspel – dva roky sa na ňom pracovalo. Autormi boli Hanza a Petro. Ten istý Petro, ktorý svojho času napísal námet pre *Katku*. K tomu prilepili aj mňa. Dokonca nás troch s Bielikom zavreli do miestnosti a povedali: „Píšte!“ Viete, dnes to vyzerá humorne a možnože aj vtedajšie vedenie to bralo humorne, ale fakt je ten, že my sme

takto pod zámkou asi dva alebo tri týždne písali. Už si spomínam len na to, že z celej mojej dvojtýždňovej práce Bielík akceptoval jednu vetu, kde postava hovorí: „To je tak akoby si gazda povedal: 'Nech sa mi dobre urodí, potom zasejem.'“

To bola asi ťažká spolupráca. (smiech)

Ťažká. Bielík povedal, že takto by mal vyzerat' celý scenár a samozrejme, že si ho spravil podľa svojho gusta. Za takýchto podmienok, ak si to viete predstaviť, bol scenár, ktorý vznikol, ozaj optimálny. Myslím, že tento film získal nejaké ceny v Karlových Varoch.

Toľko pokiaľ ide o Bielika a jeho účasť v slovenskej kinematografii. Bol naozaj taký vodcovský typ, samozrejme vodcovský v tom zmysle, že musel byť vždy vedúcou postavou. Sám však nezískal stúpenčov, čo je do istej miery aj škoda, pretože dokázal jednak vytvoriť napínavé situácie a sympaticky ich dokázal zvládnuť. To je prípad tej „odrubanej“ nohy vo *Vlčích dierach* a tiež *Priehradý* a scény, v ktorej kulakove kone a voz skončia v priekope. Tieto scény sú dobre nafilmované a nakoniec aj dobre vymyslené. Bielikovým vzorom boli najmä kovbojky. Z francúzskych filmov sa mu páčil napríklad film *La Bandera* s Jeanom Gabinom.

Medzi filmami, ktorým ste robili dramaturgiu, je v mnohom veľký rozdiel – štruktúra *Piesne o sivom holubovi* a *Edenu a potom* je neporovnateľná, ide o úplne iný prístup k narácii. Ku ktorému typu filmov ste vy ako dramaturg inklinovali?

Ťažko povedať. Môjmu naturelu sedeli látky s výraznejším príbehom, s výraznejšou dramatickou líniou, ale v tom čase bolo mojou ambíciou najmä nájsť čo najslobodnejšie pole pre sebayjadrenie. Niektorých režisérov som akosi „zlanáril“ z Prahy: Jakubiska, Havettu – ten už síce bol v Bratislave a robil čosi v Krátkom filme. Barabáš a Uher takisto. Pritiahnuť ich a dať im možnosť v hranom filme, to znamenalo predovšetkým rešpektovať ich osobný štýl. Viete, ja som po tej ideovo-dramatickej stránke do ich práce zasahoval čo najmenej. Na základe svojich vedomostí a skúseností som im kadečo poradil, pokúšal som sa spresniť a preniesť do filmovej reči niektoré veci, ktoré sa mi videli hmlisté, nejasné. Občas som ich upozornil, že niektoré veci by mohli naraziť na cenzúru, ale obyčajne narazili na celkom iné veci. Napríklad pri *Slnku v sieti* sa nám videlo, že film by svojou komornosťou mohol vyvolať nejaké námietky. Na cenzúru však narazil celkom inak. Bacílek v tom objavil narážku politického rázu. Hovoril: „Vy myslíte, že ja nevim, čo jsou to symboly? Co je ta slepá matka? To je komunistická strana! Vy ji považujete za slepou. A co je to ten pontón, co zůstal na břehu? To je ta strana, co zůstala na holičkách.“ A tak ďalej... vo všetkom videl narážky a symboly. Okrem iného mali problém aj so scénou, kde družstevníci kradnú drevo. Skrátka, bolo povedané, že ten film nemôže ísť do kín. My sme sa vtedy obrátili na Vasila Biľaka, ktorý bol vedúcim ideologického oddelenia, a povedali sme mu, či by to bolo možné premietať. On si film pozrel a hovorí: „No to viete, musíte pochopiť súdruha Bacílka. On už je starší človek, inak vidí, inak rozmýšľa a kvôli prílišnej ostrážitosti vidí nepriateľa aj tam, kde nie je.“ Proste ho ospravedlnil a povedal, že ten film, samozrejme, môže ísť do kín, ale pod tou podmienkou, že vystrihneme kradnúcich družstevníkov, pretože to by bol zlý príklad. My sme ho neposlúchli a film išiel aj s družstevníkmi do kín a po čase nám Biľak povedal: „No vidíte, súdruhovia, na vás sa nedá spoľahnúť. Vy ste mi sľúbili, že to vystrihnete. Druhý raz takéto veci nerobte.“

Mali ste kvôli tomu aj nejaké problémy?

Nie, nemali. Pre ilustráciu vtedajších pomerov: cenzúra nezakazovala všetko hlava-nehlava. Dokonca sa s ňou dalo aj vyjednávať. Najmä s tým takzvaným tlačovým dozorom, ktorý videl

filmy ako prvý. Teda aspoň ja nemám také zlé skúsenosti, ako som čítal, že mal napríklad pán Solan. Vedeli sme, že na všetkých týchto diskusiách a premietaniach sa to dá „vyhandlovať“. Že tá kaša nie je taká horúca, aká sa navarí... Moje vtedajšie skúsenosti skutočne neboli také katastrofálne ako moje neskoršie skúsenosti celkom iného rázu, keď pre tieto filmy vyhadzovali zo Slovenského filmu. Tam už pracovali iní ľudia, bolo to už za normalizácie. Liberalizácia sa prejavovala od začiatku šesťdesiatych rokov.

O *Piesni o sivom holubovi* sa k nám dostala dosť kategorická námietka, teraz už neviem, či z pera Ministerstva školstva alebo ÚV. Jednak, či cirkev nebude mať nič proti scéne v kostole, kde sa korčuľujú deti. My sme sa však dohodli s farárom, ktorý nám to dovolil. Druhá námietka bola taká, že deti by nemali hovoriť „do riti“ a podobné nadávky „pretože, ak to necháte tam, tak ten film nebude môcť byť mládeži prístupný“. Aj to sa nejako obišlo a ako vidíte, ani v tej poslednej verzii, ktorá išla do kín, sa nijaké cenzúrne zásahy neuskutočnili. Oni sa často snažili zastrašovať, ale predovšetkým tu boli námety, na ktorých sa už v zárodočnom štádiu nepracovalo. Iná situácia bola s filmom *Zbehovia a pútnici*, ktorý bol trezorovaný dodatočne. Zákazy prišli už na hotové filmy, často až dlhý čas po ich výrobe. V čase výroby, v čase príprav takéto drastické zásahy zo strany vrchnosti neexistovali. S filmom *Zbehovia a pútnici* bol konkrétne problém so scénou, v ktorej vystupoval Rus s plnou rukou hodínok. Ja som to Jakubiskovi vyhovárал, bolo to podľa mňa dosť lacné, nepáčilo sa mi to, ale pretože sme boli tolerantní, povedal som mu: „Urob to, ako chceš, ale myslí na to, že v takejto podobe so scénou môžu byť problémy.“ Nakrútilo sa to, potom prišiel zásah a film bol zakázaný aj kvôli tomu, aj kvôli iným veciam. Takisto už len kvôli menu sa spätne zakázali aj *Kristove roky* a všetko, čo Jakubisko dovtedy nakrútil. Kvôli môjmu menu bola jeden čas zakázaná aj *Reštaurácia, Zemianska česť*. Neskôr to pustili do kina, ale vyškrtli tam moje meno. Takéto nezmyselné a často aj surové zásahy cenzorského rázu sa robili, ale nebolo to v čase príprav a v tvorivej fáze.

Alternatívne zakončenie filmu *Pieseň o sivom holubovi*, ktoré režisér Barabáš vystrihol, ste uschovávali doma a neskôr ste ho poskytli SFÚ. Nedávno SFÚ vydal tento film na DVD. Neprišiel nikto s myšlienkou použiť tento alternatívny koniec?

Už neviem, kde som videl verziu, kde bol tento koniec použitý v značne zmenenej podobe. Keď sme to prvý raz premietali na filmovom festivale v moravskej Ostrave, čo bolo asi v šesťdesiatom štvrtom roku, mal som tam prejav o filmoch, ktoré boli už v tom období zakázané z príkazu ministra Kahudu. To boli tri české filmy, medzi nimi napríklad aj *Tři přání*. Svoj vcelku odvážny prejav som založil na citáciách sovietskych teoretikov. Proti ich výrokom sa ani Kahuda, ani nikto iný nechcel postaviť. O tieto výroky som podpíeral svoje odmietavé názory k zákazom. Skrátka, mal som s tým úspech, ohlas a ešte väčší ohlas si získal film *Pieseň o sivom holubovi*. Do toho prišli Kadár a Klos, ktorí film chválili s výnimkou konca, „ktorý by sa mal odstrániť, pretože to pôsobí servilne a podlízavo“. Koniec vyzeral tak, že ešte predtým, ako Natašu odvedú nemeckí vojaci na smrť, ona daruje Rudkovi ceruzku, a tá ceruzka má v tom kukátku Kremel'. Ona mu povie, že jedného dňa tam pôjde. Rudka zabije mína a jeho jediná myšlienka padá na tú ceruzku. Podľa Čechovovskej zásady – keď v prvom dejstve visí puška, tak v poslednom musí vystreliť. Rudko vidí v závere seba s Natašou na Červenom námestí. Bolo to tak dokumentaristicky nakrútené, že s ľahkým srdcom sa toho Barabáš vzdal, a nakoniec aj ja, lebo som si to predstavoval trochu inak: že tam bude Červené námestie, ale že to bude skôr dekorácia v duchu detskej kresby a v tejto dekorácii by sa objavili oni dvaja. Naliehali zvrchu, tak sme to vystrihli a ja som si to v strižni vypýtal. U mňa to ležalo doma pätnásť až dvadsať rokov, až potom som si uvedomil, že to podlieha skaze a že by bolo dobré dať to do opatery. Vtedy, keď mal byť film znovu uvedený, som telefonoval Barabášovi a on povedal: „Nie, nedávajte to tam.“ Jeho prianiu sme

teda vyhoveli, DVD vyšlo bez toho. Preto ma aj trochu prekvapilo, že z toho materiálu vyčarovali takú zjemnenú, vylepšenú, a hlavne skrátenú verziu. V pôvodnej verzii bol koniec trochu rozťahnutý a príliš dokumentaristický.

Myslíte si, že by sa aj z iných filmov našli takéto vystrihnuté pasáže, alebo sa v tom čase likvidovali?

Toto je skôr výnimka. Bol to dosť veľký kus filmového pásu a oni mi ho bez výhrad dali. Inak sa takéto zásahy nikdy nerobili v takom širokom rozsahu. Pravdepodobne to boli menšie miesta, ktoré snád' ani režisérovi natoľko nevadili. Nevieť vám k tomu nič viac povedať. Strihač mi to vydal asi len s prižmúrenými očami. Ani z vlastnej praxe, ani z realizácie *Piesne o sivom holubovi* podobné prípady nepoznám.

Vy ste získali pre spoluprácu francúzskeho spisovateľa, scenáristu a režiséra Alaina Robbe-Grilleta. Nebolo pre vašu kariéru ohrozením sľubovať mu voľnú ruku pri nakrúcaní, najmä kvôli jeho radikálnym postojom a mierne škandalóznei povesti?

Viete, to je ťažké, či bolo, či nebolo... v konečnom dôsledku sa ukázalo, že bolo, a to nehovorím len za seba. Na nejaké nebezpečenstvo sme nemysleli.

Mali sme jasnú predstavu, ktorá nejako nevybočovala z dobovej atmosféry, z pocitu slobody. Nikomu z nás sa ten film nevidel revizionistický, kontrarevolučný, protištátny a podobne. To jednoducho neprichádzalo do úvahy. V našej mysli a v našom duševnom rozpoložení sme si žiadne nebezpečenstvo neuvedomovali.

Konkrétne v prípade Robbe-Grilleta už duplom nie, keďže som bol vedúcim skupiny a ako vedúceho skupiny ma vzali do strany. Bol som straník, po *Piesni o sivom holubovi* som dokonca bol aj uznávaný. Čo by ma mohlo brzdiť? Navyše, na Kolibe bol vtedy riaditeľom Štítnický – osvietený človek, ktorý mal za sebou aj „naštrbenú“ minulosť z obdobia procesov so Slánskym. Podobne ako Tatarka, aj Štítnický žiadal trest smrti pre obvinených. To ale padlo do zabudnutia, a nakoniec ľudia, ktorí prešli takýmito zmenami, boli akoby zocelení, zocelenejší a dvojnásobne odvážni. V tom čase som žiadne nebezpečenstvo necítil.

V našich podmienkach bolo trošku riskantné dať do výroby látku bez presného scenára, keď sme boli zvyknutí na to, že každé slovičko sa pod drobnohľadom sledovalo. Tu sme zrazu dali do výroby poviedku, kde boli náznaky scenára, náznaky dialógov a navyše celý námet bol bez presných kontúr, bez presného zamerania v zmysle spoločensko-politickom. My sme, pravdaže, operovali tým, že je to príbeh o povstaní. Robbe-Grillet to rešpektoval a možnože trochu zdôraznil túto líniu. Padli námietky typu: prečo by mal práve francúzsky režisér, ktorý nemá bohvieakú povest', spracovávať túto tému? Mal za sebou síce veľmi slávny film *Vlani v Marienbade*, na ktorom sa podieľal ako scenárista, ale jeho romány sa pokladali za príliš exkluzívne – také, ktoré nám „nemajú čo povedať“. Tieto námietky napodiv neprišli z Ústredného výboru od nás, ale z Prahy. Poledňák, riaditeľ, nám vyčítal, že vo Francúzsku je dosť schopnejších režisérov, a najmä to, že Robbe-Grillet ako režisér mal za sebou iba jeden film *Nesmrtelná*, čo bol viac-menej klubový film, ktorý nešiel do veľkej distribúcie. Takéto riziká sme pociťovali, ale mysleli sme si, že keď sa u nás vyrába dosť bezvýznamných filmov, prečo neskúsiť vyrobiť jeden taký, ktorý sľuboval aj to, že sa dostane do svetovej distribúcie? A to bolo pre nás dôležité. Koľko bolo významných filmov, ktoré získavali ocenenia na medzinárodných festivaloch, ale do distribúcie si ich nikto nezobral! Z rozprávania, už neviem presne, či to hovoril Weiss, Liehm alebo Krejčík, viem, že vtedy sa predávali československé filmy v balíkoch. Predalo sa dajme tomu päť filmov s tým, že sa dajú do distribúcie, a skončilo to tak, že z tých piatich filmov jeden vzali, ten nadabovali a ostatné zahodili. To znamená, že rôzne vynikajúce filmy sa nikdy nedostali do distribúcie, hoci ich distribútor kúpil.

Takže išlo o výber ex-post?

Distribútor si vybral, čo sa mu hodilo a čo predsa len sľubovalo nejaký zisk. Z balíka sa zahodilo 4 či 5 filmov a zostali len *Lásky jednej plavovlásky*. Tie skutočne išli do distribúcie. My sme mali zaručené, že film pôjde do distribúcie, pretože za tým stál veľmi významný a vplyvný producent Samy Halfon – ten, čo nakrúcal *Marienbad*. Mal tiež dobré kontakty s Ministerstvom zahraničných vecí, nehovoriac o tom, že Robbe-Grillet bol zapísaný aj na Ministerstve zahraničných vecí, aj na Ministerstve kultúry. Bola to stopercentná istota, a preto sme si dovolili žiadať, aby to bol film s maximálnou tvorivou účasťou, aby to nebolo len o peniazoch, tak, ako sa to robí dnes, keď dá slovenský producent peniaze do projektu a film sa stane slovenským, hoci tam „necekne“ nikto ani slovičko po slovensky. Takže film mal byť vyhotovený v dvoch rovnocenných verziách – slovenskej a francúzskej. Dohodli sme sa, že v oboch verziách budú hrať významnú úlohu slovenskí interpreti a, povedzme, slovenský kameraman – Igor Luther, Kocúriková, Čierny, Kroner, Blaškovič...

Ako prebiehalo obsadzovanie rolí slovenskými hercami, herečkami? Vyberal si ich sám Robbe-Grillet alebo ste ich odporučili vy?

Zoradil som najdôležitejšie filmy, v ktorých títo herci hrali nejaké významnejšie úlohy, tie sa premietali asi týždeň a potom si Grillet vybral spomedzi nich.

Práve na tieto mladé herečky, Zuzanu Kocúrikovú a Silviu Turbovú, by som sa chcela spýtať. Predtým hrali v Zacharovej *Zmluve s diablom*. Robbe-Grillet z nich dokázal vyťažiť úplne odlišný herecký prejav. Aká bola jeho práca s hercami, herečkami?

Keďže vždy potreboval tlmočníka, hovoril veľmi skúpo a v náznakoch. Nepredohrával im nič. Vysoko herecké akcie v tom filme nie sú, stačili mu len heslovité pokyny. Okrem Gervaisa, ktorý bol hlavným tlmočníkom, som tam tiež pracoval ako tlmočník pre všetko. Pri tých jemnejších veciach si ma zavolať, boli to však vždy strohé, rámcové pokyny.

Takže to možno vzniklo atmosférou natáčania...

Atmosféra bola veľmi príjemná, slobodná a každý si povedal svoj návrh, nápad. Mne, napríklad, záležalo na tom, aby v scéne, kde Silvia vkladá moták do jablka, zaznela nejaká slovenská melódia. Nakoniec vybral Laščiakovou spievanú pieseň *Zbohom ostávajte*, po vzore jednej scény, mám pocit, že to bolo z Grilletovho filmu, kde sa partia vracia z koncertu Verdiho. Potom to však francúzsky hudobný režisér Michelle Famo vyhodil, lebo sa mu to nehodilo do kompozície.

Podobných nápadov sa však uplatnilo veľa, najmä zo strany Igora Luthera, ktorého Grillet rešpektoval. Pri natáčaní bol prítomný aj strihač Bob Wade. Počínajúc filmom *Nesmrtelná a TransEurope Express* ho bral so sebou, pretože strihal už pri záberovaní. Tiež často pripomienkoval. Aj celý štáb od kameramana, strihača až po hercov, vrátane mňa – každý prispel. Atmosféra bola skutočne tvorivá, nikto nezaháľal a nečakal na režisérov pokyn.

Samy Halfon produkoval aj Jakubiskových *Vtáčkov, siroty a bláznov*. Ako k tomu došlo?

Po úspešnom priebehu realizácie *Muža, ktorý luže*, na základe jeho podnetu vznikol nápad, ktorý sme od začiatku na čele s riaditeľom Štítnickým presadzovali. Chceli sme vyvážiť produkciu jedným slovenským filmom, ktorý by bol opäť dabovaný, respektíve vyrobený v dvoch rovnocenných verziách. Vtedy už mal Jakubisko za sebou úspešné filmy ako *Zbehovia a pútnici* a *Kristove roky*. Samy Halfon to akceptoval, takže sa opäť urobil podrobný rozpis práv a úloh, ktoré má splniť jedna a druhá strana. Halfon do filmu angažoval jedného

francúzskeho herca, neviem presne, ako sa volal (EF – Philippe Avron), ktorý hral jednu z vedúcich postáv. Film sa nakrúcal paralelne s filmom *Eden a potom*. Jakubisko nakrúcal v zrúcaninách Istropolitany a *Eden* sa nakrúcal jednak na Kolibe a jednak v reálnom prostredí v Bratislave a v Tunise.

Podporili ste aj koprodukčný projekt *Kráľovská poľovačka* François Leterriera, opäť v produkcii Samy Halfona. Vedeli ste, že nebude dosahovať umeleckú úroveň predchádzajúcich filmov. Bolo to kvôli koprodukčnej dani *Vtáčkov, sirôt a bláznov*?

Do istej miery áno. Viete, ono to vyzerá a znie trochu ako klebeta, ale je fakt, že Samy Halfon bol na ministerstve dobre zapísaný, ministerstvo mu dávalo voľnú ruku a peňazí, koľko potreboval, takže mohol byť veľmi štedrý. Vždy usporiadal oslavy pre celý štáb, každého zaplatil, každému doniesol darček. A táto zmluva bola pre nás veľmi výhodná. Tento film patril medzi najlacnejšie slovenské filmy vôbec. Práve preto bol Samy Halfon zaviazaný šéfovi na ministerstve, ktorý ho v jeho projektoch podporoval. Tento šéf bol okrem iného aj spisovateľ, ktorý vydal krátky románik – *Kráľovská poľovačka*. Prejavil túžbu, aby sa tento román sfilmoval, a pretože sa u nás hojne nakrúcalo v exteriéroch a v reálnom prostredí, ukázalo sa, že to bude lacný film. Trochu gýčovitý príbeh sa nepovažoval za horší v porovnaní s niektorými filmami, ktoré sa na Slovensku nakrútili. Navyše Magda Vášáryová tam zažiarila ako hviezda. Najmä kvôli takýmto pragmatickým kalkuláciám sme výrobu odsúhlasili.

Leterrier bol známou postavou. Získal si priazeň filmom *Odsúdený na smrť ušiel*. Tak sa volal Bressonov film, v ktorom hral hlavnú úlohu. Tu sa ocitol za kamerou ako režisér a mal k dispozícii dobrého kameramana, to znamená, že riziká neúspechu neboli veľké – samotný príbeh nebol kontrarevolučný, takže sa to viac-menej s prižmúrením oka aj so súhlasom riaditeľstva pustilo do výroby. Nepamätám sa, či to išlo alebo nešlo do kín, kritika tomu však tiež nevenovala veľkú pozornosť.

O koprodukcii *Edenu a potom* prejavila záujem tuniská strana. Ako k tomu došlo?

K tomu došlo viac-menej náhodne. Nepamätám sa presne, či v predvečer alebo počas nakrúcania sa to z francúzskej tlače dozvedeli na tuniskom ministerstve. Do Bratislavy prišiel nejaký popredný kultúrno-politický činiteľ z Tunisu a ponúkol možnosť nakrútiť v Tunise „partiu“, ktorá nebola situovaná do púšte – dala by sa nakrútiť aj na Slovensku –, ale keďže Tunis sľúbil peniaze, producent to vrelo prijal a režisér nepokladal za problém obmeniť drobnosti v scenári. V Tunise dva-tri týždne nakrúcali scény púštnych vízií, neviem, či tam vôbec figurovalo more. Tuniská strana sa postarala o ubytovanie a všetky nevyhnutnosti, takže medzi tým sa s celým štábom zviezlo aj pár ľudí, čo tam išlo na výlet.

Spomínam si na istého pána, ktorý pri rôznych nebezpečných scénach nosil bandasku plnú umelej krvi – asi na zafarbenie raneného miesta, ale možnože to bolo aj na transfúziu, neviem presne. On s tou bandaskou cestoval, celý čas na nej sedel a aj sa s ňou vrátil späť.

Tieto koprodukcie boli niekedy prijímané aj trochu rozporuplne. Napríklad Štefan Uher sa ku koprodukcii s Robbe-Grilletom vyjadril nasledovne: „Robbe-Grillet sa Slovenska príliš netýka, ide tu skôr o získanie výrobných kontaktov a toho, ako sa dostať z izolácie. (...) Koprodukcie nebývajú spásou.“ Naopak, Jozef Macko tvrdil, že aj francúzsky režisér môže byť súčasťou slovenskej národnej kinematografie. Ktorý z týchto názorov je vám bližší?

Prikláňam sa k druhému názoru. Viete, úplne chápem Uhra, že sa takto pozeral na koprodukcii, keďže on bol naozaj slovenský v hlbšom zmysle – nie folklórne slovenský

v nejakom plickovskom poňatí, ale skôr pokiaľ išlo o ducha krajiny, o dobovú atmosféru, o duchovné rozpoloženie spoločnosti. Očakávať niečo podobné od koprodukcie by bolo prehnané. Pokiaľ ide o film ako umelecké dielo, som toho názoru, že je integrované do našej spoločnosti bez ohľadu na to, že sa nakrúcal pod Tatrami – všimli ste si, že tatranská panoráma bola po ruke a nevyužila sa? Bol to proste príbeh, ktorý sa mohol odohrať aj inde. Keď si zoberiete niektoré naše či už románové, poviedkové alebo básnické diela, nájdete také, ktoré nie sú zasadené do slovenskej reality. Mnohé z nich úplne trčia mimo.

V tomto bode s ním nesúhlasím, ale úplne ho chápem. Mimo jeho politických názorov, najlepšie diela sovietskej kinematografie mu boli oveľa bližšie ako západný film. Napríklad Dovženkova *Zem* alebo jeho dokumentárne filmy, alebo Gorkého trilógia – to sú veci, ktoré boli Uhrovi neporovnateľne bližšie než vrcholné diela západnej kinematografie.

V čase rozbiehajúcej sa normalizácie vás preradili do 2. tvorivej skupiny, ktorú viedla Monika Gajdošová. Skupina sa postupne úplne podriadila politickému diktátu. Aké ste mali vzťahy s ľuďmi okolo Gajdošovej pred a po okupácii vojskami roku 1968?

Druhá skupina, ktorú spočiatku viedol Jano Mináč, sa od našej prvej skupiny nijak podstatne nelíšila. Začala sa vyhraňovať až neskôr, pod vedením Moniky Gajdošovej v priebehu normalizačných rokov. Nielen, že rešpektovala pokyny zhora, ale vychádzala im v ústrety, zatiaľ čo naša skupina bola v priebehu celých 60. rokov otvorená všetkým novým podnetom, najmä zo strany novej vlny a svetových trendov. Podnikli sme veľa, povedzme, riskantnejších krokov. Spočívali v tom, že sa dala príležitosť mladým začínajúcim autorom, čerstvým odchovancom pražskej školy, ako boli Jakubisko, Havetta a nakoniec aj Hanák. Dali sme príležitosť ľuďom ako Krivánek, ktorí prišli z celkom inej strany. Nehovoriac o zahraničných koprodukciami, o koprodukciami s Francúzmi, s Nemeckom... Prvú tvorivú skupinu a čiastočne aj mňa mali v zuboch tí režiséri, ktorí u nás nemohli nakrúcať preto, lebo tu nakrúcal Jakubisko, Havetta a noví „prišielci“. Tí starí ostali takpovediac bez roboty.

Prizval som k spolupráci Martina Hollého a nakoniec aj Bielika. Bielik mal svoj dávny sen – *Majstra kata*, ktorého nosil v hlave možno desaťročia. Druhá skupina ho odmietala, pretože to bol gýč. Pomyslel som si: Prečo jednému majstrovi, ktorý v slovenskej kinematografii tak veľa znamená, neposkytnúť možnosť nakrútiť film, ktorý by bol určite kasovo úspešný? Prižmúriť sa nad ním oko tak, ako sa prižmurovalo nad mnohými inými. Z našej skupiny teda nebol vylúčený nikto, dokonca aj Bahna tam nakrútil *Námestie svätej Alžbety*. Tí urazení, ukrivdení sa sústredili do skupiny Moniky Gajdošovej, ktorá sa stala poslušnou režimovou skupinou, zatiaľ čo tá naša prakticky zanikla.

Slovenský film, najmä v rokoch 60., bol spojený s literatúrou akoby pupočnou šnúrou. Vo filme sa angažovali literáti Bukovčan, Blažková, Karvaš, Tatarka, Bednár, Šíkula, Johanides, Sloboda a ďalší. Tatarka a Bednár sa stali členmi vašej tvorivej skupiny. Bolo to podľa vás šťastné spojenie, alebo v ňom vidíte aj problematické stránky?

Myslím, že išlo o vyslovene šťastné spojenie, najmä v prípade tandemu Uher-Bednár, ktorí, dá sa povedať, vtlačili pečať 60. rokom – od *Slnka v sieti cez Tri dcéry*, *Organ* a tak ďalej. Vznikli tu diela, ktoré patria do zlatého fondu slovenskej kinematografie.

Spomínali ste Bukovčana. Ten bol odjakživa zamestnancom Slovenského filmu ako scenárista. On bol povolný k služobnému postaveniu, bol schopný vyhotoviť scenár na akúkoľvek žiadanú tému – práve preto sme ho do našej skupiny nepozývali, ale nakoniec ani on sám nechcel byť jej súčasťou. O ostatnú spoluprácu so spisovateľmi sme sa však usilovali prakticky od začiatku 60. rokov, dokonca aj predtým. Nedá sa povedať, že by vždy išlo o záruku kvality, ale v každom prípade to bola aspoň záruka, že sa nájdú nejaké podnety, s ktorými sa bude musieť režisér alebo scenárista vyrovnávať. Slovenský „káder“, od

režisérov cez scenáristov a kameramanov, to boli všetko ľudia viac-menej s remeselníckou mentalitou – len vyhotoviť to, čo si panstvo žiada! To znamená, že tu pôsobilo mnoho konvencií, ktoré sa vždy odvolávali na tradície. Nový závan chýbal. Práve preto som si myslel, že ak už do tohto prostredia spisovatelia neprinesú hotové námety, tak aspoň sa rozprúdi myšlienkové zázemie. Na jednom z významnejších aktívov som spomenul, že slovenská literatúra, próza aj hudba sú ďaleko pred filmom, že film zaostáva a zostáva desaťročia pozadu. V tomto duchu som chcel angažovať spisovateľov a vyplatilo sa. Prišiel Johanides, poskytol dobrý námet Hanákovi, Bednár vytvoril s Uhrom tandem, ktorý svojim myslením a poetikou naozaj poznamenal 60. roky. Tatarka napísal scenár *Červený Benčat*, ten sa však dostal na pretras až keď bol Tatarka v nemilosti – už bola iná atmosféra, iný riaditeľ. Ponúkali sa nám aj niektorí českí autori. Johan Klíma ponúkal námet o povodniach s tým, že by to Bielik režíroval. On si predstavoval robustný príbeh. Aškenazy, napríklad, spolupracoval s Havettom, ale neviem z akých dôvodov sa táto spolupráca skončila.

Snažili sme sa angažovať čo najširší okruh tvorivých pracovníkov, aby pozdvihli slovenský film z rutiny na vyšší stupeň, na niečo, čo by ďaleko prevyšovalo remeslo. Myslím, že sa nám to vcelku podarilo. Prirodzene, v celej výrobe zo 60. rokov sa nájdu aj hluché veci, ktoré vznikli aj preto, že sa bral ohľad na režiséra, ktorý nemal na čom pracovať. To bol aj prípad filmu *Námestie svätej Alžbety*, ktorý podľa námetu Štefana Sokola režíroval Bahna. Z toho vznikol celkom slušný film, nedávno sa dokonca kdesi premietal.

Osobitne by som sa chcela spýtať na Rudolfa Slobodu. Podľa jeho poviedky ste napísali scenár *Orestea*, ktorý sa však opäť nerealizoval. V poznámkach k vzniku scenára *Orestea* ste napísali, že vás prekvapilo Slobodovo rozhodnutie stať sa kolibským scenáristom v časocho normalizácie. Bolo to vraj z umeleckej rezignácie.

Jeho pohnútky sú mi dodnes neznáme. Možno, že ho tam prilákal Koyš, možno niekto z okruhu jeho známych. Ku mne sa dostal Sloboda cez Štefana Uhra. Uher si prečítal v Kultúrnom živote Slobodovu poviedku *Orestea*, tá sa mu veľmi zapáčila. Chcel k nej získať Slobodovu autorskú spoluprácu a Sloboda súhlasil. Spolupráca však stroskotala hneď na začiatku a po tomto stroskotaní ponúkol Uher látku mne – samozrejme so súhlasom Moniky Gajdošovej. Mne sa táto látka tiež zapáčila a dvojnásobne ochotne som ju prijal, tiež najmä preto, že som už v tom čase bol preradený do skupiny Moniky Gajdošovej, kde sa veľké možnosti nečrtali. Keďže to bola látka, ktorá mala režiséra, prácu som prijal veľmi ochotne. Pomyslel som si však, že by bola škoda vynechať z tejto práce Slobodu. Skontaktoval som ho a prizval k spolupráci. Najprv mi vyrozprával, aký bol zhnusený z celej spolupráce s Uhrom – Uher bol pre neho stelesnením neprijateľného schematizmu. Reprezentoval pre neho to, čo ho na slovenskom filme odpudzovalo. Možno som mu vtedy aj trochu zaklamal, keď som mu povedal, že napíšeme scenár a ak bude dobrý, tak by sa dal získať aj lepší režisér, hoci som vedel, že to nikto iný robiť nebude. Tak sme na tom začali pracovať, spolupráca však opäť trvala len týždeň, kým aj vo mne nezbadal nejakého rutinéra alebo niečo podobné a vyjadril sa, že to otáčam tým smerom, ktorý on odmieta. Podarilo sa mi ho však vždy znovu a znovu pritiahnuť späť. Scenár som dokončil sám pod jeho dohľadom. Vždy som mu dal napísané prečítať, niekedy prikývol rezignovane, niekedy bol spokojný, niekedy menej spokojný. Skrátka, takto vznikol môj scenár s jeho súhlasom, a keďže tam bol jeho súhlas, dostal za to aj patričný honorár. Pri písaní sme sa celkom zblížili, spriatelili, takže som už poznal chod jeho myšlienok a nedráždil som ho svojimi čisto filmovými záležitosťami, akceptoval som jeho názory. Tak vznikol scenár, ktorý bol nakoniec aj schválený, lenže v tej dobe som už bol v nemilosti, a dokonca vyhodený z filmu, takže scenár nemohol ísť do realizácie, hoci Uher by ho nakrútil, ak by mu to dovolili. Medzitým sa tam vystriedal druhý alebo tretí riaditeľ – skrátka, už to neprichádzalo do úvahy. Spolupráca so Slobodom bola príjemná najmä v tom zmysle, že on ma do ničoho nenútil, skôr pritakával a súhlasil. Preto ma udivuje, že sa pri jeho

odpore k filmárskej remeselnosti, pri odpore k scenáristickému remeslu nechal zlákať do služieb filmu. O čom nakoniec aj veľmi negatívne napísal v románe *Rozum*. V ňom nevidí nič, čo by bolo hodnotné na filme, objavuje sa tam skôr kritika a irónia.

Čiže ťažko definovať jeho pohnútky.

Ťažko. Vychádzam len z toho, že on bol v dobrých vzťahoch s málokým. Pokiaľ mal Koyš nejakú pozíciu v Slovenskom filme aj po odchode – nitky sa nakoniec nepretrhali tak rýchlo – , možno nahovoril Slobodu, aby išiel tam a tam... Spomínam si, že aj Bednára, aj Tatarku som vlastne zväbil do služieb slovenského filmu s tým, že budú mať fixný plat, budú pracovať na svojich vlastných veciach a pritom nebudú mať nijakú inú povinnosť, len raz do roka napísať jeden scenár – čo zodpovedalo našej norme a pre nich ako spisovateľov to bolo aj dosť lákavé. Musím povedať, že ani Bednár, ani Tatarka to nezneužívali. Naopak, vrchovato odviedli tú prácu, ktorú mali odvieť.

V čase, keď ste dostali výpoveď zo Slovenskej filmovej tvorby (1972) a našli ste pracovné útočisko v Slovenskej národnej galérii, ostali ste nejako spojený s filmom?

To spojenie bolo také nijaké – nanajvýš personálne. Naďalej sme zostali priatelia s tvorivými pracovníkmi. Detail: Odišiel som z filmu odišiel 1972, a keď som mal v júli narodeniny, tak mi odborári poslali obrovský kôš: fľaše, lahôdky... To boli jediní ľudia, ktorí mali odvahu zastať sa ma, respektíve žiadali od vedenia, aby uviedlo konkrétne dôvody, prečo som musel odísť. Samozrejme, dôvody sa našli, pretože oni zakázali celý rad filmov. Vyrátali mi na hlavu stratové tržby za filmy, ktoré zavreli do trezoru. Bolo to zhruba šesťnásť miliónov, dávno by ma boli zavreli, takže si ešte pripadali ako veľkorysí a veľkodušní, blahosklonní, že ma nechali na slobode. Odborári, medzi ktorými boli kameramani aj režiséri, vedeli, odkiaľ vietor fúka.

Na pôde Národnej galérie som sa pokúsil napísať dva-tri medailóniky o Fullovi, o Mudrochovi, o Bazovskom. Nedostali sa do realizácie. Scenáre som napísal za prítomnosti Bazovského a Fullu. Zdôrazňoval som, že treba využiť, kým sú medzi nami, čo sa však nerešpektovalo.

Priateľstvo s Jurajom Mojžišom, ktorý o vás napísal monografiu *Filmár na križovatkách času*, paradoxne nezačalo pri filme, ale cez spoločnú vášeň k surrealizmu, avšak zdieľali ste zrejme už aj spoločnú lásku k filmu.

Iste. Ďuro Mojžiš bol vtedy riaditeľom Galérie mladých. To bola galéria na Mostovej ulici naproti Redute. Tam boli výstavné priestory, kde Ďuro Mojžiš dával priestor pribojným mladým autorom, ako boli Laluha, Štěpán a Paštéka – niežeby boli vtedy začiatovníkmi, len sa vedeli útočnejšie drať do popredia. Kritika ich uznávala.

Ďuro mal v tom období blízke kontakty s Mikulášom Bakošom a on vtedy organizoval isté oživenie nadrealizmu a slovenskej avantgardy. V tejto súvislosti nadväzoval kontakty so starými nadrealistami, ktorí už medzitým prestali byť nadrealisti a prešli na pozície realizmu. Pri oživovaní týchto kontaktov a myšlienok nadrealistickej generácie natrafil v korešpondencii Michala Považana na to, že som v tom období vytvoril nejaké koláže.

Koláž bola v tom období v našich podmienkach niečím celkom novým. Poslal teda Ďura Mojžiša za mnou, aby sa dozvedel, akým spôsobom som bol v tom čase aktívny. Bolo to, myslím, na jar v 63. alebo 64. Mal vtedy službu pri vojsku na letisku. Prišiel v leteckej uniforme, a to bolo naše prvé stretnutie. Zistili sme, že sa obaja hlásime k surrealizmu. Pýtal som sa ho totiž, či tie moje práce nebudú použité proti surrealizmu, pretože vtedy

surrealizmus a nadrealizmus patrili k veciam, ktoré bolo lepšie nespomínať. Surrealizmus bol pravým opakom toho, o čo usiloval socialistický realizmus. Nie len realizmus tradičný a klasický, ale realizmus socialistický. To mi hneď vyvrátil, takže sme sa spriatelili už pri prvom stretnutí. Naplánovali sme si, čo všetko urobíme, spolu sme zrevidovali celé číslo Slovenských pohľadov na tému surrealizmus a nadrealizmus. Celé leto sme usilovne pracovali na slovníku surrealizmu, ktorý v tomto čísle dominoval. Bol natoľko dominantný, že si to dokonca všimol Milan Kundera v Prahe a obom nám gratuloval. Krátko na to Ďuro ako vedúci galérie zrejme zariadil vystavenie koláží v Brne v Domě umění a v pražskej Viole, kam sa prišiel dokonca pozrieť aj Havel. Skrátka, takto sa naše priateľstvo rozvíjalo v dokonalom porozumení, prakticky bez prekážok, a trvá až do dnešných dní.

Vieme byť dobrými vzájomnými kritikmi a pozorovateľmi nielen v rovine osobného priateľstva, ale preto, že sledujem všetko, čo robí, a naopak, on sleduje všetko, na čom pracujem ja. Za mnohé vďačím práve jemu, pretože v časoch, keď som bol odstavený, on pomáhal, kde mohol. Zlákali som ho do pražskej surrealistickej skupiny. Pobudol tam s nami asi dva roky, ale potom sa mu prílišná disciplína a tzv. domáce úlohy nepáčili, takže sa s nami rozíšiel. Do Analogonu však píše aj v súčasnosti a tiež sa zúčastňuje na diskusiách. Mám ho rád, a zrejme je to opätované aj z jeho strany.

Surrealizmus mal vplyv na filmovú podobu Tatarkovej *Panny zázračnice*. Bol autor literárnej predlohy a filmového scenára spokojný s interpretáciou, ktorú jeho dielu vtláčil Štefan Uher? Tatarka si vraj sám vybral Uhra, keď videl jeho *Slnko v sieti*.

Áno, to som už spomínal, Tatarka si ho sám vybral. Tatarka bol vždy opatrný. Kvôli svojej citlivosti nevedel byť na ľudí surový. Mnohých podozrieval, ale nedal im to vedieť. Keď už bol stupeň podozrenia veľmi vysoký, tak sa mi prihovril: „Prepáč, Albert...“ a hovoril takými okľukami. To už bolo v čase, keď sme boli obaja úplne odstavení. „...či s tou štátnou bezpečnosťou dačo...“. Hovorím mu: „...ale prosím ťa...“. Povedal: „...no, lebo oni tiež za mnou chodia a volajú...“. Toto uvádzam ako ilustráciu. Bol dosť podozrievavý aj voči niektorým ženám, o ktorých písal. Tiež si myslel, že boli na neho nasadené, aby ho sledovali. Chcem povedať, že bol podozrievavý a nedôverčivý, ale zase bol aj ohľaduplný a taký citlivý, že to na plné ústa nepovedal. Spomínam to preto, že ani v súvislosti s filmovou *Pannou zázračnicou* nepovedal, že by bol nespokojný. Niečo sa mu síce nepáčilo, ale vážil každé slovo a asi si pri tom sám uvedomoval, že démon súhlasu do toho tak trošku vpadol a vniesol do toho akoby cudzorodý prvok.

Myslím, že Uher z toho vyťažil maximum, čo sa dalo. Aj *Démon súhlasu* zostal celý, aj *Panna zázračnica* ostala viac-menej nepoškvrnená. (smiech)

Nemali ste ambíciu, aby sa u nás nakrútilo viac filmov so surrealistickým ladením?

Nie. Uvedomoval som si, že surrealistické filmy, ktorých nie je tak veľa – dajú sa zrátať na prstoch jednej ruky – vznikli pre, nechcem použiť slovo „elita“, vznikli proste pre istú vybranú skupinu milovníkov poézie a surrealizmu. Aj *Andalúzsky pes* aj *Zlatý vek*, a nakoniec aj tie ďalšie Buñuelove filmy sú týmto poznamenané, hoci svojou metrážou, námetom aj spracovaním nie sú vyslovene proti širokému publiku. Či dosiahne film úspech, to bola druhá vec, a on s tým pravdepodobne nekalkuloval. Všetky jeho filmy mali úspech vďaka filmovej kritike, ktorá v nich stále videla veľkého surrealistického básnika.

Nikdy som nepomýšľal na to, že by niečo podobné mohlo vzniknúť na Slovensku z vlastných zdrojov. *Panna zázračnica* bola asi to maximum, čo sa v takomto duchu približovalo surrealizmu. Nakoniec, v českej novej vlne, ktorá je oveľa bohatšia, čo sa týka počtu filmov aj režisérov, možno povedať, že najbližšie sú tomuto vyjadreniu Švankmajerove filmy, a tie, samozrejme, tiež nie sú určené pre veľkú distribúciu. Nebyť tých mecénov od Japonska po

Spojené štáty, asi by ich nemohol zrealizovať. Aj teraz pracuje na nejakom autobiografickom filme – to tiež len vďaka sponzorom.

Vráťme sa ešte ku generácii Jakubisko-Havetta-Hanák. Slovenských absolventov FAMU vám ponúkli pražskí kolegovia. Mali záujem o spoluprácu? Bolo jednoduché presvedčiť ich o návrate z Prahy, keď napríklad Jakubisko pracoval v *Laterne Magike* a jeho kariéra sa rozbiehala v Čechách?

Na podnet Daniela Kratochvila som sa obrátil rovno na Jakubiska. S touto skupinou sme udržiavali blízke kontakty a celkovo sme sa snažili byť s pražskými skupinami čo najviac v kontakte. Aj kvôli tomu, že som zháňal námety a aj kvôli tomu, že som chcel zvýšiť naše kritériá. Zašlo to až tak ďaleko, že mi raz niekto povedal, prečo sa neobrátime na absolventov FAMU, keď je ich tu toľko... Vraj všetci od nás čakajú nejaké ponuky a poprípade by zobrali aj také, ktoré nie sú ich srdcu práve najbližšie. Spomenul okrem iného aj kameramana Šajmoviča, režiséra Baladu, Šefranka a medzi inými aj Jakubiska, ktorý v tom čase bol v *Laterne Magike*. Jakubisko sa vyjadril, že by celkom ochotne prijal ponuku ísť do filmu. Tak som sa na neho obrátil a on na to hneď odpovedal, a dokonca mal aj námety. Jeden sa volal *Runaway* a z tohto námetu pravdepodobne prešiel do *Kristových rokov* ten hrdina, Müllerov brat. Hneď sme nadviazali pomerne čulé kontakty. Pritiahol Ľubora Dohnala ako scenáristu, čo duplom klalo oči domácim scenáristom. On ma, myslím, upozornil na Havettu, na ktorého som sa obrátil a ktorý pracoval v krátkom filme. Barabáš bol tiež v krátkom filme a tam dostal ponuku nakrútiť *Pieseň o sivom holubovi*, ktorú dostal po našich neúspešných pokusoch získať pražského režiséra. To bola Bukovčanova iniciatíva, ktorý hovoril: „Čo sa mi tu budeme babrať s našimi...“ Ponúkol to Jiřimu Weissovi, ktorý to slušne odmietol s tým, že takéto veci nemá rád. Potom sme sa obrátili na Bruna Šefranku, ktorý vtedy nemal čo robiť, a na Vláčila, pretože krátko predtým dokončil film *Holubice*. Vláčil to tiež odmietol z dôvodu, že je to poviedkový príbeh, ktorý nebol podľa jeho naturelu.

Ja som sa so Stanom (KM – Barabášom) poznal už aj predtým, keďže sme bývali v jednej spoločnej budove na Mostovej ulici. Mal som tam kanceláriu dramaturgie a on krátky film. Boli sme priatelia, tak voľba padla na neho. On sa oduševnil a hneď mal k tomu svoje poznámky o tom, čo by k látke dodal, pripísal, zvýraznil a podobne. Skrátka, Barabáš to akceptoval a podobne to bolo aj s Uhrom. Ten pracoval v krátkom filme a mal na konte jeden stredometrážny film. Ponuku ochotne prijal. *Slnko v sieti* pochádzalo z pera Alfonza Bednára, jeho krajana, ktorý je z jednej oblasti, rovnako rozmýšľa, rovnako cíti. Takže tu išlo takpovediac o lásku na prvý pohľad a myslím, že obaja mali na toto zvolené partnerstvo šťastie.

Takže takýmto spôsobom sme vyberali režisérov, čerstvých absolventov, a ak nie celkom čerstvých, tak takých, ktorí sa u nás v hranom filme dovedy nemohli uplatniť. Ponuka hraného filmu bola lákavá pre všetkých. O spisovateľoch som už hovoril... Taký Jaroš, napríklad, hneď napísal námet, ale ten nebolo možné nafilmovať – myslím, že dokonca ponúkol dva námety. Všetci spisovatelia, ktorých sme oslovili a ktorí písali modernú prózu, boli ochotní spolupracovať. Aj v prípade režisérov, aj v prípade scenáristov, vždy sme na seba privolali hromy-blesky od tých, ktorí zostali bez roboty.

Akú úlohu zohral vtedajší riaditeľ Ctibor Štítnický? Bol naklonený novátorskému prístupu mladých režisérov?

Bez Štítnického by sa pravdepodobne nebola dosiahla ani polovica toho, čo sa dosiahnuť podarilo. Jednak akceptoval prakticky všetko, čo sme chceli robiť, a hlavne to všetko dokázal na ÚV aj obhájiť. To boli polemiky s najťažšími kalibrami. Keď som spomínal, že som občas nastavil chrbát, tak samozrejme to vždy bolo spolu so Štítnickým. My sme obaja nakoniec

z filmu vyleteli – nikto iný. V celom filme boli aj straníci, aj oportunisti, aj všetko možné, ale vyleteli sme len my dvaja, pretože to všetko nové a pribojné, najmä Jakubiskove a sčasti Hanákové filmy, „nebolo z kostolným riadom“ a za to sme boli zodpovední my dvaja. Potom na to, samozrejme, doplatil aj Jakubisko, ale aj pri tom všetkom sa z toho dokázal vymotať, a keď nič iné, tak aspoň krátke filmy robiť mohol, zatiaľ čo povedzme Grečner obišiel horšie – jemu sa ušiel už len dabing. A Havetta, ten na to doplatil najhoršie. Bol asi najcitlivejší a nemal lakte.

Po revolúcii roku 1989 ste dostali ponuku šéfovať Slovenskému filmu. Od koho prišla?

Túto ponuku som dostal od pani Mináčovej, hovorkyne istej skupiny ľudí, podľa ktorej boli ostatní uchádzači ľudia, ktorí sa chcú zmocniť kapitálu a ryžovať. Ja som bol v očiach kolibských pracovníkov v istej pozícii. Vedeli o mne len prostredníctvom filmov, na ktorých som sa podieľal. Vedeli, že som bol vyhodенý z filmu a v rámci akej-takej rehabilitácie zo mňa chceli spraviť riaditeľa. Ja som do toho nemal najmenšiu chuť ísť, pretože som vedel, že táto práca si vyžaduje iných ľudí – manažérov. Pre mňa to bola španielska dedina.

Pani Mináčová prišla za mnou s tým, že padlo moje meno a vraj som získal v pléne veľkú oporu. Musel som to s veľkým poďakovaním odmietnuť.

Niekde som o vás čítala, že je pre vás dôležitejšia tvorba ako výtvor. Stalo sa to vašim životným krédom v práci?

Myslím, že to je krédom mnohých tvorivých pracovníkov. Pre tvorivého pracovníka je tvorba to hlavné. Viete, hotový výtvor je korunovanie tvorby, lenže tento hotový výtvor sa niekedy líši od toho, čo chcel človek vytvoriť. Pocity úplnej spokojnosti pravdepodobne nemá ani jeden tvorivý pracovník, a preto každý, kto niečo tvorí, je spokojný hlavne s faktom, že tvorí môže bez ohľadu na podmienky. Materiálne podmienky a okolnosti bývajú všelijaké. Ale fakt, že môžem robiť niečo, čo mám rád, čo ma baví, čoho zmysel vidím – to je asi to najdôležitejšie.