

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



MARCELA PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ

(2. 1. 1940, Bratislava – 16. 5. 2022) Scenáristka, režisérka krátkometrážnych filmov. Od ukončenia štúdia na pražskej FAMU pracovala ako režisérka a dramaturgička v Krátkom filme v Slovenskej filmovej tvorbe v Bratislave, kde sa venovala predovšetkým dokumentárnemu filmu. V rokoch 1983-90 pôsobila ako pedagogička na FAMU v Prahe. Ako pedagogička pôsobila i na VŠMU v Bratislave, kde patrila do tímu tvorcov študijného programu dokumentárneho filmu v polovici 70. rokov (spolu s režisérom M. Slivkom a s kameramanom A. Strelingerom), a neskôr, po založení samostatnej Filmovej fakulty VŠMU, viedla Katedru dokumentárnej tvorby. Pôsobila aj na Katedre dokumentárnej tvorby Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. Autorsky sa venuje histórii a filmovým archívnym materiálom. V roku 1993 realizovala 13-dielny cyklus *Pred kamerou – za kamerou*, v ktorom konfrontuje osobné spomienky s oficiálnym filmovým propagandistickým obrazom v 50. rokoch. Niekoľko rokov pracovala na špecifickom projekte nakrúcania filmových letopisných materiálov pre filmový archív a z týchto materiálov realizovala dlhometrážny film *Čo odvíjal čas* (2003). V Slovenskej televízii nakrútila niekoľko dielov do televíznych projektov *Historická panoráma* a *Zrkadlenie v čase: Krok za krokom* (2000), *Pán, alebo sluha* (2001) a iné. V roku 2008 vytvorila dva diely zo štvordielneho televízneho seriálu *Magická osmička: Kto zvíťazil vo februári* a *Rok 1918 – vízie a skutočnosť*. Do seriálu *Ženy o ženách* vytvorila film *Krásny svet pod Roháčmi* (2001). S filmovými amatérmi pracuje prakticky počas celej svojej profesionálnej kariéry. Národné osvetové centrum (predtým Osvetový ústav) vydalo jej tituly: *Dramaturgia v amatérskom filme* (1974, príručka), *Portrét človeka v dokumentárnom filme* (1984), *Filmový šlabikár* (2000).

Školský rok: 2008/2009

ROZHOVOR ZAZNAMENAL: Robert Horňanský

PREPÍŠAL: Peter Závadský

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová

Po filmoch *Pieseň o sivom holubovi* alebo *Slnko v sieti* nastáva v slovenskej kinematografii určité uvoľnenie, čo sa týka tém. Cítili ste niečo také počas vášho štúdia na FAMU alebo neskôr v práci v spravodajskom filme?

Na FAMU samozrejme, to boli časy, keď nastupovala francúzska nová vlna. Veľmi sme ju obdivovali, dokonca v Rusku, teda vo vtedajšom Sovietskom zväze, Kalatozova... Bolo to inšpirujúce. Pre slovenský film bol dôležitý hlavne poľský film a celý pohyb, ktorý išiel z Poľska. Teraz, keď pozeráme *Zlaté šesťdesiate*, tak sa všetci priznávajú ku Godardovi a k francúzskym filmom. Čo sa týka pomerov v hranom filme, vlastne som pri tom nebola, bola som začínajúci redaktor v spravodajskom filme. Takže to bola hra, ktorá išla mimo mňa, ani som sa o to veľmi nezaujímal, ak sa mám priznať, len ako divák. Ale v dokumentárnom filme a v non-fiction filme nastali veľké zmeny, veľkú úlohu začala hrať televízia. Ňou sa otvoril nový publicistický kanál pre divákov. Celý čas som pôsobila vo filme, tvorili sme predfilmy. Desať-pätnásťminútové filmy, Nemci tomu hovorili Kulturfilm. Priradzovali sa k hraným filmom a s nimi sa premietali. A zrazu prišla televízia, ktorá naraz otvárala priestor na ich premietanie. Navyše, menila sa nahrávacia technika. Vyriešilo sa synchrónne nakrúcanie, šesťnástkové kamery. Veď si predstavte, že my sme nakrúcali na tridsaťpäťku a mali sme tri minúty v kamere... Všetky dokumentárne filmy zo šesťdesiatych rokov vznikali v podmienkach, za ktorými klasici plačú, lebo ich to nútilo intenzívnejšie ísť k podstate vyjadrovania. Neprichádzal do úvahy pasívny záznam. Taká zmena, ako keď sa film stal zvukový v tridsiatych rokoch, nastala s dokumentárnym filmom v rokoch šesťdesiatych. Samozrejme, začalo sa hovoriacimi hlavami. Od tej chvíle už musel film počítať so zvukom aj dramaturgicky. Televízia otvorila strašne veľký rozsah žánrov. Od spravodajských, publicistických až po dokumentárne filmy. To bolo veľké obdobie. V Bratislave sa to až tak veľmi nezachytávalo. Dokonca aj televízia akoby chcela rozvíjať viacej filmové žánre ako tie vlastné publicistické. Rok po mne prišiel môj manžel, pokúšali sme sa priniesť tieto témy a tento systém nakrúcania, ale to sa im zdalo také neumelecké. Umelecké bolo také, že prišli dámy v nočných košeliach a museli behať po štrkovisku a zhasínali sviečky a záclony sa nad tým kývali. To bolo umenie, také to zašpinené, zablatené prostredie neimponovalo. Ale ja sa tomu nedivím. Predstavte si, že v Bratislave televízia v šesťdesiatych rokoch prijala nejakých sedemsto tvorivých pracovníkov. Kde ich mala v Bratislave zobrať? Odišli tam všetci asistenti Koliby, veľmi veľa amatérov... Amatéri v dobrom slova zmysle, pretože tí boli pripravení zo súťaží a mali aj školenia. Potom nastúpili rozhlasáci, veľa absolventov... Nebolo to ako v Prahe, kde mali silné zázemie. V pražskom prostredí sa vypustilo každoročne štyridsať, päťdesiat ľudí do filmu. Na Slovensku skončili dvaja-traja FAMU. Ešte nejestvovali ani Čimelice, orientované na techniku. Televízia zápasila ani nie s profesionalitou, tá sa dala naučiť, ale s filmovosťou. Premýšľalo sa, čo vlastne áno a čo nie. Preto sa aj niektorí režiséri v televízii veľmi dobre uplatnili, lebo sa vedeli ľahšie prispôbiť televíznym žánrom ako samotní televízaci. Ale to je len jedna vec o šesťdesiatych rokoch. Samotný rok 1968 bol pre mňa osobne dosť veľká zmena, vzhľadom na požiadavky zapojenia sa do spoločenského diania. Tuším práve niekedy v marci ma preložili z pozície dramaturga do pozície režiséra. Takže som rok 1968 nepozorovala, ako sa hovorí, od stola, ale vyslovene som sa zúčastňovala nakrúcania ako režisérka. Podotýkam, že sa mi v januári 1966 narodila dcéra, takže som bola trošku hendikepovaná. Nemali sme materské, nastupovali sme do práce po nejakých štyroch-piatich mesiacoch. Mala som dieťa. Najviac som absentovala pri takých spoločenských veciach, ako boli schôdze, zhromaždenia... Filmárčinu som neodsúvala, aj som cestovala...

Takže rok 1968. To trvalo krátko. Ešte sme všetci stihli niečo nakrútiť. A už potom naši kolegovia, toho som sa nezúčastnila, získavali čierne body, získali ich pri Palachovi. Nakrútil sa jeden film, kde sa zúčastnilo pomerne veľa režisérov aj kameramanov. Potom sa dlhé roky

robili také spočítavania... Ale za filmy väčšinou neboli problémy. Väčšinou problémy, ktoré naši kolegovia mali, boli pre účasť vo FITES – to bola filmová a televízna organizácia. Koliba vlastne nikoho nevyhodila.

Mohli by ste porovnať také bežné témy, ktoré sa vyskytovali v spravodajstve pred rokom 1968 a tesne po roku 1968? Bolo cítiť veľký rozdiel, zasiahla normalizácia prudko aj spravodajstvo?

Samozrejme. *Týždenníky* vychádzali vlastne dva, jeden v Bratislave a druhý v Prahe, ale oba mali celoštátnu platnosť. Tie politické veci vyšli väčšinou z Prahy, tam sa všetko dialo. Tam sedel Dubček, tam bol ÚV... Takže my sme neboli až tak na pulze diania, čo sa týkalo politických vecí. Výrazná zmena bola, že prišli nové témy. Oni už začínali v roku 1967, to boli rehabilitácie, lebo sme ešte boli blízko päťdesiatych rokov. Aj ďalšia vec zasiahla celú kinematografiu: odklon a nechť k oficialitám. Vlastne akoby sa prestalo nariadovať a prestalo sa aj poslúchať tieto nariadenia. Nastal príklon k bežnému drobnému človeku... Žurnál plnil aktuálnu úlohu. Napríklad sa úplne zrušili také veci, ktoré mne hovorili, keď som prišla do filmu, už som ich teda počula len z rozprávania. V každom šote malo zaznieť v komentári: So Sovietskym zväzom a pomoc českej robotníckej triedy. Napríklad, nesmeli byť v obraze veže kostolov. To som len počula, to som už nezažila. Vtedy filmové štáby chodili od fary k fare, lebo mohli nakrúcať jedine z veže kostola, no ako inak by ste si spravili celok na dedinu bez kostola? Jedine z veže kostola samotnej. Potom, keď začínala normalizácia, tak mi strihačka nechcela dovoliť dať jeden záber na Španiu dolinu, lebo tvrdila, že to neprejde, že tam je kostol. Nakoniec sme sa dopracovali ku kompromisu, čakali sme, či nám to vyhodí, a mali sme pripravený záber v strižni rovnakej dĺžky, aby sme to nemuseli celé premiešavať. V tých ľuďoch to bolo dosť zakorenené, títo ľudia si to preskákali, ale my sme to už tak nemali.

V roku 1968 bola zrušená cenzúra. Prakticky cenzúra oficiálne počas celej doby normalizácie nebola. Cenzúra bola do februára, marca 1968. To bol vždy nejaký pán, teda súdruh, prišiel, pozrel si to, prečítal si komentár, udel na to razítko. Áno, prišiel do mixáže a udel na to razítko! Keď sa mu zdalo, že niečo nie je v poriadku, zavolať svojich šéfov, a tí sa už potom o tom bavili, či zmeniť komentár alebo nezmeniť. A toto sa zrušilo. Po normalizácii to ostalo na vôli ľudí. Predovšetkým šéfov. A to bolo horšie ako oficiálna cenzúra, pretože vznikali ploty, toto prejde, toto neprejde, čo a kto neprejde... Týkalo sa to veľmi širokej oblasti. Je naivné si myslieť, že niekto mohol nakrúcať niečo protištátne politické. Tu bol filmový monopol, nemali ste ani techniku, ani nič.

Ak vám ešte môžem povedať niečo k normalizácii... To sa neudialo zo dňa na deň. Predsa len to trvalo. V januári 1969 bol Palach, šťastné alebo nešťastné hokejové zápasy, ktoré definitívne zmenili personálne vedenia, tie boli až v máji alebo apríli, a potom to už šlo. Prechádzala som do dramaturgie na Mostovú do dokumentárneho filmu, opustila som spravodajstvo, bolo to okolo rokov 1972-1973. Súviselo to s tým, že som mala dieťa, tak aby som nemusela toľko cestovať. A prišlo do toho v roku 1974 výročie Slovenského národného povstania. Tak sme to od roku 1973 využili, oni vrhli všetky požiadavky na politiku, my sme povedali: Dobré, toto je naša povinnosť, tak to urobíme. Medzi nami, bavíme sa o sedemnástich filmoch ročne, nerobilo sa viac. Dejiny Slovenského národného povstania – to je taká kuriózna vec, neviem, či aj iné národy majú problémy s vlastnou históriou, ako máme my. Ale tam dodnes zaujímavejšie ako povstanie sú interpretácie povstania, ktoré vznikali v priebehu následných dvadsiatich, tridsiatich rokov, vlastne až dodnes. A my sme využili práve rok 1974, aby sme sa pokúsili zachytiť ešte niektoré veci, ktoré sa v rámci všetkého páťdesiatich rokov nezachytili kvôli cenzúre. Keď chceli urobiť interview s Husákom, tak ho museli urobiť v Prahe, v Bratislave to nemohli urobiť, pretože bol persona non grata, aj

keď bol na slobode. Tak sme v tom roku 1974 nechceli k dejinám povstania urobiť takú tú oficiálnu časť, oslavy a tak. Ale pokúšali sme sa nájsť rôznych druhov, účastníkov, trochu rozšíriť dejiny. Samozrejme, bolo to pomerne veľa filmov, ale dosť to narušilo dramaturgickú stavbu štúdia. Ja sa aj teraz na to tak dívam, že tá druhá alternatíva by bola z dnešného pohľadu pre nás kompromitujúcejšia, keby sme na ňu pristúpili. My sme vlastne v tom dokumentárnom filme, a podľa mňa ani v spravodajstve, neurobili žiaden pamflet, žiadne odsúdenie, žiadne veci, ktoré by išli do takejto pozície. Zodpovedne poviem, každý rok sa to objavilo v pláne, ale nikdy sa to nezrealizovalo, nejaké poučenie alebo takéto materiály. Môj manžel robil istý čas dramaturga v Prahe a hovorí, že nás by mali súdiť nielen podľa toho, čo sme urobili, ale aj podľa toho, čo sme neurobili a zabránili tomu, aby sa to vôbec urobilo, tento typ filmu. Ale nebolo ťažké zabrániť tomu. Dovtedy sme boli jednotní a mám pocit, že aj jednotní s vedením. Nikto nenástojil, aby niekto urobil filmy ako *Kauza Masaryk* a také tie odvolávacie a všelijaké...

V 70. rokoch prešlo k dokumentárnemu filmu aj veľa režisérov, ktorí v období 60. rokov, teda hlavne v ich závere, boli veľmi aktívni, menovite Juraj Jakubisko. Ako sa on vyrovnával s nutnosťou autocenzúry a ako realizoval svoje diela?

Viete v 70. rokoch, keď vznikol zoznam piatich mien, keď už prišli previerky a keď sa už v podstate vykryštalizovalo, kto je kto, každého posadili na nejakú inú funkciu. Išla som do dokumentárneho filmu zo spravodajstva, šéf spravodajstva sa stal šéfom dokumentárneho filmu. Šéf dokumentárneho filmu začal budovať animovaný film... Keď sa zapíska, vrabce poodlietajú každý na iné miesto. Vydarilo sa to mojím spôsobom, ale nie až tak, že by to vytrvalo. Prakticky okrem jediného mladého dramaturga, ktorý čerstvo nastúpil, nikto nemusel film opustiť.

Práve preto Jakubisko nakoniec odišiel do dokumentárneho filmu. Kudelka, ktorý bol zaniatený dokumentarista, prešiel do dabingu. Grečner robil tiež v dabingu. Potom k nám prišiel ešte Slovak, a to bolo všetko. Vichita, myslím, ostal v dramaturgii. Podotýkam, Jakubisko to postihlo, nakrútil film, o ktorom povedali, že urazil Sovietsky zväz. Každý, kto prišiel zo Sovietskeho zväzu, chcel vidieť jeho filmy, ale urazený Sovietsky zväz povedal, že nie. Lenže Jakubisko je silná osobnosť. Navonok to znášal, takže nakrútil pár dobrých dokumentov. O Nepelovi, potom *Stavbu storočia*, svoju poetiku dokázal vniesť aj do dokumentu. Chudák, povedali mu, že musí nakrútiť niečo o robotníckej triede. Tak nakrútil o plynovode a vznikla *Stavba storočia*. Zase sa všetci chytali za hlavu, že aké je to dobré, ale Jakubisko: zle. To bola smola, Jakubisko vždy vytŕčal, keď niečo nakrútil. Potom mu povedali, že by si mal nájsť nejakého mladého kladného hrdinu a o ňom nakrútiť, že je to ľahké. Tak Nepela. No kým dokrútil film, Nepela skončil aktívnu kariéru, a dokonca aj ostal vonku. Tak boli zlí aj Nepela, aj Jakubisko. A film sa, tuším, ani verejne nepremietal. Stojí za to si ten film pozrieť, vidieť, ako dokázal Jakubisko spracovať športový film.

No a medzi iným nakrútil film, ktorý si objednal Červený kríž, agitku o deťoch, ktoré nemali rodičov. To boli také dedinky mládeže. A zaštil ho Červený kríž a riaditeľ Červeného kríža, ktorý mal také postavenie, že si povedal, že mu Jakubisko nakrúti sedem až osemminútový film. A tak vznikol *Bubeník Červeného kríža*, ktorý vyhral festival vo Varne a opäť bol úplne iný ako všetky ostatné agitky a všetci sa na to kukali. A vtedy prišiel za mnou, alebo nám telefonoval nejaký vysoký funkcionár SZM, bol to inak spolužiak z Filozofickej fakulty, takže som ho poznala, keď som tam študovala. A on povedal, že by chceli veľmi dobrý film o kluboch mládeže. Tak mu hovorím: Počúvaj, toto isté sa stalo s tým *Bubeníkom*, ak by ste to vedeli presadiť, tak vám to môže urobiť Jakubisko. A vyskočil ako na poplach, ešte aj na obed nás pozval a presadili to. A Jakubisko mohol krútiť film o kluboch mládeže. No a Jakubisko napísal *Tri vrecia cementu a živého kohúta*, krútilo sa to ako zákazky. Podotýkam, že tie

zákazky nepodliehali takej cenzúre, de facto nemali spoločné nič s našim vedením filmu. Dala sa objednávka, robilo sa to pre nich ako zákazka, oni to prebrali, zaplatili a koniec. Takže vlastne až do konca toho filmu, kým sa nedokrútil, nikto sa o to ani nezaujímal. Nikto mu nezávidel takú tému. Jakubisko si napísal príbeh a napísal tam nejakého starého mládenca. Nakrúcal v Kremnici, kde taký klub ani nebol, povyrábal tam všetky ozdoby a vymyslel kohúta, ktorý rozpráva. Rozpráva mravoučné sentencie. Keď prišlo schvaľovanie, všetci boli veľmi hotoví. Film budil pozornosť a všetci rozmýšľali, či to môže alebo nemôže byť. Končí sa nejakou veľkou feériou lyžiarov... Je tam kdesi lyžiarska stopa, vraj to bola židovská hviezda, tak kvôli tomu som bola na koberci, proste to boli prkotiny, to sa ani nedalo dokázať, lebo to ani nebolo. Potom prišiel jeden pracovník ÚV, a tak sme si film premietali. Povedal: „Živého kohúta, no videli ste vy niekedy živého kohúta, že by rozprával? Ja som ho nevidel. Bola síce u nás jedna tetka, ktorá chodila so sliepku na prechádzky, ale to bola sliepka, nie kohút.“ No takto sme sa zabávali, takto sa schvaľovali filmy. Jakubisko nebol nečinný, každý rok sa nám prihlásil, že ide urobiť film. Každý rok sme mali nejaké výročia, oslobodenia, založenia... On sa ku každému takémuto filmu prihlásil, že ho nakrúti. Ale povedalo sa: nie. Lebo v jednom scenári mal pohreb a naraz ten mŕtvy vstane a začne rečniť k národu, tak sa išli zase všetci zbláznit, čo to čítali. Hovorím: „Juraj, takto nemôžeš, však si to nejako napíš a potom si to nakrúť, ako chceš.“ Prišiel na tretí deň, žiadne také, že o pol roka. Scenár už nemal desať, ale dvadsaťpäť minút, bol dvakrát taký hrubý, všetko nakreslené, obrázky, fotografie, denníky, všetko pripravené. A nehovorí tam jeden mŕtvy, ale traja. To bola zložka nápadov, ale túto non-fiction zložku to osviežuje, lebo nemusí čítať príbeh, on vlastne stále tie špičkové výkony smeroval k experimentovaniu... Ale nedovolili mu to nakrúcať. Niektoré fóry, čo som čítala v scenároch, som dokonca nachádzala v jeho prvých filmoch, čo už krútil po roku 1989. Našla som tam niektoré scény, ktoré núkal skôr, no nedovolili mu to nakrútiť.

Potom sa zmenilo vedenie filmu a Jakubisko sa posunul k nakrúteniu *Postav dom, zasad' strom*. A tam už zase sa začalo uvažovať, to on sám, že sa rozkráda a že je to zlé. Hoci to bola predtým rozhlasová hra, schválený scenár, opäť sa to vymklo a začali všetci rozmýšľať, že aký je ten Jakubisko reakcionár. Nebol. Bol veľmi komunikatívny, veľmi spoločenský, spielmacher, robí zábavy. Pravdepodobne sa živil kreslením, je veľmi zručný kreslič a karikaturista, živil sa plagátmi a takýmito vecami. On stále chcel robiť, nielenže chcel, ale stále nosil látky, scenáre... Neviem, koľko filmov nakrútil v tomto období, asi štyri, päť, vrátane dokumentárnych. Žiaľ, to bolo tak.

Solan – to bolo iné. On chcel robiť, aj celkom slušne nakrútil *Nemeckú*... Pracoval s Vichom aj pri dokumentárnych filmoch, aj pri zákazkových filmoch. Bol vlastne taký tichý intelektuál, ktorý sa chcel uplatniť, aj veľmi poctivo, aj ostentatívne chodil do práce, ale vôbec nebol taký, že by chcel od niečoho ustúpiť. V Solanovom prípade nešlo o filmy, ale o účasť vo FITEZ-e a v takých veciach. Možno by aj stačilo, aby niečo odvolal, ale nie, on nechcel. Ale tak veľmi elegantne.

Kudelku zase dali k playbacku. Chodil nešťastný: samá sadra, samá sadra.

Ako to bolo s filmom *Zázrak zadarmo*?

Nerada sa vraciam k tomu filmu. Nakoniec aj ten titul vznikol vlastne v spolupráci s dramaturgiou. Mala som pôvodnú ambíciu vyskúmať fenomén reklamy v našich podmienkach. Začalo sa to robiť v rokoch 1968-69, keď som si myslela, že sa to začne trochu reorganizovať aj po ekonomickej stránke. Potom, keď som študovala materiál, bolo ho pomerne veľa, zistila som, že celý princíp reklamy fungoval presne v reálnom socializme ako všetko. Ukázalo sa, že princíp bol nejaký iný, nebol to princíp konkurenčný. Veď boli monopolné podniky. Reklama vôbec nemala dôveru u ľudí. Vždy bolo podozrivé, keď sa niečo reklamovalo, to bolo niečo, čo už bolo zlé. To trvalo dlho, kým sme zistili po roku

1989, že ak je nejaká akcia, tak to nemusí byť hneď úplný brak, ale že to môžu byť aj slušné veci. To bola jedna vec. Druhá vec je taká, že sa stále hovorilo, že reklama má mať výchovný účel. Veď sa stále hovorilo, že reklama v Amerike naučila Američanov čistote. Išlo o nejakú reklamu na mydlo. Ale veľmi ťažko sa to robilo, to bol taký veľký omyl. Lebo, samozrejme, čo sa malo robiť, to nešlo. Monopoly a konkurencia... To bola taká základná poučka, ako keby ste išli robiť náboženstvo a pochybovali o svätých alebo niečo také. Nešlo tak ani o kritiku. Vždy bol problém, keď sa to dotklo podstaty. Bolo dovolené také niečo, že niekto nevysypáva koše na smeti, že sú roztľčené ulice, že ľudia nechodia, že sa dlho stavia niečo... To bolo také komunálne, to nebol taký problém. Napríklad práve Černák, ktorý spravil film *Kolko je to korún?*, chcel urobiť film, tuším, o hygiene. Aj mal nazbieraný publicistický materiál. Po nejakom čase mi doslova napísal oficiálny list, mne ako dramaturgovi, že sa vzdáva tejto témy, lebo to, čo by mal povedať, nemôže povedať. Nechce nadŕžať ľuďom, čo len počúvajú všelijaké rozkazy. Možno keby som sa hrabala v korešpondencii a v takýchto vyslovene oficialitách, tak by som povedala, že to bol celý ten problém, že by to nebolo bývalo prešlo. Ale možno aj vo filme by to bolo prešlo a potom by sa všetci zobudili... Lebo to boli všetko veľkí neprofesionáli v tom našom vedení.

Takže kritizovať sa mohlo, ale režim nie.

Nie, režim nie, my sme boli štátni. To bol zákonom stanovený monopol, nebolo to, že Kazík má kameru a nakrúca. A amatéri a súťaže mali ešte prísnejší režim ako my profesionáli. Čo môžu premietat', čo nemôžu premietat'. Ale oni toho veľa nenakrúcali. My sme teraz po roku 1989 pátrali, či nemajú nakrútené nejaké šuflíkové filmy, nejako sme ich nenašli, alebo to majú schované.

Čo sa týka filmu *Ked' už nešlo o body*, to bola úplne výnimočná situácia. Ešte som bola v Spravodajskom filme. Nakrúcali sme šoty z Majstrovstiev sveta v krasokorčuľovaní v Bratislave v roku 1974 alebo tak nejako. Nakrúcali sme pre európsku organizáciu filmových žurnálov. A pomerne veľa. Film sme zostavili a použili sme niečo aj z týchto záberov. Vznikla obrazová možnosť všelijakých kombinácií, pasáže, ktoré púťali, to dokonca robili sami kameramani Fodor so Šághym. Už ich to nebavilo, tak si vymýšľali všelijaké tie piruety, ako sa tam premieňajú, a sami si tam strihli tie dva-tri obrazy. Ale hlavný dôvod bol ten, že my sme stále nakrúcali na trojnásobky, či štvornásobky materiálu, čiže sme mali len technický odpad. Nemohli sme vyberať materiál, boli sme radi, keď sme nakrútili to, čo sme chceli nakrútiť. A vtedy vznikla tá situácia. Preto, že sa nakrúcali tie šoty a že bolo plno materiálu, tak sme mohli vyberať sekvencie už podľa toho, čo bolo nakrútené, nemuseli sme to robiť cez technický scenár a tak. To sa niekedy stáva pri športových filmoch a pri takýchto výnimočných veciach, ale ťažko tento meter použiť na vtedajšie pomery, lebo buď to bolo ORWO, alebo to bolo dovozové, ale vždy to bolo veľmi limitujúce. Takže, na 10-minútový film ste mali tridsať, tridsaťpäť minút materiálu, z ktorého sa urobil zostrih. Neskôršie to bolo ešte horšie.

Ako bol vo svojej dobe vnímaný Martin Slivka ako režisér?

Dobre. Začínal ako dramaturg populárno-vedeckého filmu. Pre mňa bol vždy autorom filmu *Odchádza človek*, mala som k nemu úctivý vzťah. Bol vyštudovaný etnograf, bol v svojom odbore veľmi dobrý. Až na to, že keď prišla normalizácia, tak zase mu ktosi vysvetľoval, že etnografia je buržoázna paveda, ale neskôr sa na to zabudlo. Martinovi Slivkovi veľmi pomohla v kariére televízia. Stále to opakujem, hoci on televíziu sám neuprednostňoval, ale už samotný fakt, že mohol nakrúcať 30-40-štyridsaťminútové filmy, nie tie desať minútové predfilmy, ako sme nakrúcali my... Predsa len inklinoval k populárno-vedeckému,

obsahovému filmu. Televízia bola pre nás objednávka. Prišla objednávka, spravila sa. To je paradox: naše filmy nenakrúcal, lebo na ne sa nikto nedíval, a televízne filmy nakrúcal, lebo na tie sa dívali všetci. To mohol. On 70. a 80. roky preklenul pomocou televízie. Ale aj u nás. Robil stále, a čokoľvek urobil, upútal pozornosť. Pamätám si, bolo práve nejaké výročie, vždy bolo nejaké výročie oslobodenia... No a robili sme *Slovenskú filharmóniu*, ako sa povedalo. Vtedy som začínala ako dramaturg. Prišiel mi znudene povedať, že ako si ja predstavujem, aby vznikol film o filharmónii, že tam bude stáť päťdesiat ľudí, budú stáť, otvárať ústa a pohybovať sláčikmi, že to sa nedá nakrútiť. Potom sa nejako stiahol, prišiel o štyri dni s vynikajúcim nápadom, nasadil viacerých kameramanov a vznikol z toho film, ktorý získal v Kroměříži cenu. Takže on čoho sa dotkol, bolo slušné, ale televízia mu pomohla, on tie filmy tam krútil filmy na tridsaťpäťku. V našej administratíve to figurovalo ako objednávka. Filmy boli aj za viac peňazí a neplietli sa do toho naši riaditelia... Vo filme okrem oficiálnych problémov, ktoré boli so zjazdmi, s ideológiami a čím všetkým, existovalo také vzájomné filmárske osočovanie. Proste filmári boli na seba zlí, to zodpovedne môžem povedať, lebo som bola aj vo Zväze dramatických umelcov.

Niektorých to postihlo, napríklad Kubenka. Deň pred 1. májom bolo v novinách, kto dostal Laureáta štátnej ceny, kto Zaslúžilého umelca, celá strana vyznamenaní, Hrdina socialistickej práce... Všetky tie vyznamenania sa dávali pred 1. májom. Tam čítame: Kubenko – zaslúžilý umelec, na 1. mája mu všetci gratulovali, tešili sa, už mal pripravené demižóniky na oslavu... Večer to síce bolo v novinách, ale ktosi mu telefonoval, že pardon, veď nakrúcal Palacha a za to tú cenu nedostane. To len aby ste cítili vtedajšiu atmosféru. Takisto Jakubisko dlho stál, pretože nejakým kolegov vadiť. Nechcem byť adresná, ani neviem byť adresná, neviem, kto to bol. Ja som sa do týchto vecí nestarala, ani som ich nepoznala.

Ale aj si ľudia veľmi veľa vzájomne pomáhali. Solan, ten mal takýchto vecí... Grečner. Vždy sa tam objavili, oni nastúpili v 60. rokoch, narušili taký ten pokojný život týchto nejakých filmárov, a naraz prišli z FAMU, a tí sa im nepáčili. Možno vám o tom budú vedieť hovoriť aj iní, neviem, aké to bolo. So Slivkom som sa mala veľmi dobre, lebo som s ním potom viac robila školu.

Ako dramaturg som to mohla svojím spôsobom ovplyvňovať, chceli sme presadiť poetiku všedného dňa, takého normálneho človeka. Vždy sme hovorili o tom, že film musí stáť na ochrane normálneho občana. Keď sme chodili na všelijaké stretnutia, sympóziá, či už teda do Moskvy, alebo do týchto sovietskych štátov, do Poľska, do Bulharska, tak stále sme tvrdili, že toto sa musí robiť. A to sme dosť dobre nevedeli presadiť, pretože už v tých 70. rokoch sa film, a hlavne dokumentárny film, vyvíjal už na takú darovaciu kazetu, že niekto niekomu, nejaký riaditeľ sa chcel pochváliť... My o vás nakrútime film... Nebola som rada a veľmi som na tých vystúpeniach bojovala, keď sa filmom stále dával politický rozmer. Lebo automaticky sa povedalo áno, že vy by ste chceli nakrúcať dokument, ale tým pádom by ste boli protištátni. Povedala som: nie, my chceme robiť toto, toto a toto. Ale to sa nedalo vysvetliť, pretože vždy tam bola skúsenosť 60. rokov, kde bol človek v opozícii. V žiadnej opozícii, váš hrdina bude nejaká tá matka s deťmi, alebo ako vo Feničovi babka a dedko, alebo *Tam a späť* o robotníkoch, ktorí robia na stavbách, a takéto veci. A to sa veľmi ťažko presadzovalo, lebo sme už boli normalizovaní, už každý mal svoje, už sa vôbec nebavilo o žiadnej ideológii, už ani omylom. Všetko už išlo tak, ako keby už všetci mysleli na svoje záhradky... To už bolo úplne o inom. To sa ťažko presadzovalo a mne to aj vadilo. Lebo vždy sa automaticky na to natiahlo to politické a v podstate išlo o to, že tam vidno ošarpanú omietku alebo starý typ televízora. O takýchto veciach sme sa bavili. Že robotníci sa potia pri práci, nie sú dosť vysokí a sú tuční. Také boli oficiálne diskusie.

Zmenila sa neskôr v 80. rokoch situácia k lepšiemu?

Vtedy som už nebola vo filme. Jedno ostalo počas celého obdobia a funguje to dodnes. Vždy sú celebrity vzácnejšie. Lenže vtedy to bol taký trend, cez tieto témy sa vyslovoval opozičný názor. Trošku humanizmus, ako by sa povedalo. Ale aj vtedy išlo o celebrity. To slovo zneužívali, lebo sa dobre hodilo. To sme nechceli robiť. Nemala som rada, keď sa dokument stotožňoval s politickými vecami, s vnútornou politikou alebo vonkajšou politikou, lebo potom bol automaticky nasadený nejaký meter a už z toho boli kritériá.

Mali sme zákaz nakrúcať živého výtvarníka. Vždy keď sme navrhli, že budeme o niekom nakrúcať, vyskočili tí, čo boli vo funkciách, že prečo toho a nie toho. Vyriešili to napokon, keď niekto napísal list, že takého, čo je po smrti, Janka Alexyho a takých.

Aj ďalšia vec ma stále zarážala vo filme. Neuveriteľná neprofesionalita vedúcich kádrov. Hovorím o filmárskej negramotnosti, tým sa nechcem nikoho dotýkať, to nesúviselo s inteligenciou alebo so vzdelaním... Predstavte si, že v mojom žurnáli *Mesiac ČSSR* sme mali záber z filmu *Križník Poľomkin*, a to sme mali vyhodit', lebo znázorňujeme Sovietsky zväz ako militaristický... Ved' to je Ejzenštejn.

Dnes sú mnohí autori dokumentárnych filmov zabudnutí, ale je za nimi veľký kus práce, niečím sa ten film stal súčasťou kultúry. Jedným z nich je Kudelka. On bol tiež postihnutý, ale za to, že bol komunistický funkcionár. Začal ako baľovec, potom mal tridsať rokov a bol šéfredaktor Spravodaja. Keď mal štyridsať, už bol dvakrát zhodený a znova daný. Ukázal sa ako talentovaný a kultivovaný režisér. Ešte aj z dnešného pohľadu sa oplatí na jeho filmy pozrieť. Bolo to v období, keď sa dokumentárny film v šesťdesiatych rokoch chcel zmocniť vlastných tém a odskočiť od politických tém. Samozrejme, robil aj politické veci... Neskôr bol Kudelka členom pravičiarskeho mestského výboru, toho „zlého“. Dali ho do dabingu. V tej dobe oslavoval päťdesiate narodeniny, na záhrade. Bola som pozvaná, boli tam všetci direktori filmu aj súčasní, aj minulí, i keď bol persona non grata. Bola to taká spoločná hra. A z toho potom niekto vypadol a na niekoho sa zlostil. Mám na mysli také tie všelijaké dobré duše, ktoré to niekam posunuli.

No v 80. rokoch som už nebola pri filme. Odišla som na FAMU v roku 1983. To bolo to obdobie, na ktoré teraz spomínam. Bola som znechutená z toho všetkého okolo filmu, že som nedokázala presadiť dokumentárnosť filmu.

A v 90. rokoch?

V deväťdesiatych rokoch som opäť nastúpila k filmu. Vlastne to už bolo v dobe, keď sa mala Koliba pretransformovať na niečo iné. Vidíte, že sa to viac menej nepodarilo. Bola som prizvaná do tej partie, takže rok 1991 som strávila pri filme, opäť som mohla viesť skupinu spravodajského filmu. Ale to už Koliba končila. Rozmýšľala som nad tým, ako v nových podmienkach vytvoriť program skupiny spravodajského filmu, pretože žurnál prestal vychádzať. Rok 1990 bol posledným rokom žurnálu. Povedala som si, že spravodajský film má bohatý archív... Pokúsime sa doplniť archív o niečo zaujímavé, čo sa pred tým nepodarilo nakrútiť. A tak vzniklo *Pred kamerou, za kamerou*. Tu sa niečo odohráva pred kamerou a tu v tej dobe sa toto a toto odohrávalo za kamerou. Malo to jeden háčik, že nakoniec z toho nebol program pre celú skupinu, nakoniec som to sama realizovala ako seriál. Bol celý postavený na tom, že sa majú využiť materiály spravodajského filmu. Ale v rámci privatizácie Koliby sa povedalo, že celý archív sa odovzdá do filmového ústavu, takže sme to už nevlastnili. Potom si to musela televízia kupovať. A archív bol stále drahší a drahší. Až nakoniec začalo byť omnoho zaujímavejšie to, čo bolo za kamerou, ako to, čo bolo pred kamerou. Takže urobili sme, skoro sama som urobila trinásť dielov.

Pokračovala by som aj ďalej, ale opäť sa zmenilo vedenie a potom to stopli. Už som to mala pripravené, už mi písali ľudia, mohla som ďalej pokračovať, lebo ľudí to oslovilo. Aj som hovorila, že by sme už nemuseli používať filmový archív, že by sme to robili cez fotografie

a tak. Ale prišli noví šéfovia, zhodou okolností to boli naši žiaci, ale tí mali inú predstavu, tak to skončilo. Zostalo 13 ucelených dielov. Niekoľko ľudí už nežije, o ktorých som nakrúcala. Možno by bolo dobre, nielen teda pre mňa, ale pre film, aby sa vtedy ešte rok, dva dalo pokračovať. Boli by sme zachytili niekoľko ľudí a niekoľko svedectiev, ktoré by boli veľmi cenné. Ale Pán Boh zaplať aj za to, čo sa stalo, lebo taký projekt je dosť ojedinelý pre televíziu.

Odkiaľ sme čerpali námety pre tento seriál?

Vychádzala som zo žurnálových šotov, pomerne dlho som pracovala v knižniciach, pozerala som si dobovú tlač a potom som hľadala rôznych svedkov. Niečo bolo automatické, oslovila som stálych filmárov, ktorí to nakrúcali, aby povedali, ako to vlastne bolo. Neskôr som oslovovala architektov... Sedela som a hľadala v dobovej tlači. Nuž a klasicky: telefonovala som. Slovenskí ľudia sú dôverčiví, nestalo sa mi, že by ma niekto preveroval, či nie som podvodník. Dosť dobre sa mi spolupracovalo. Z dnešného hľadiska si hovorím, že som mala na viac. Mala som pripravené ďalšie materiály. Deformácia 50. rokov bola dokonalá, kde ste sa opreli, tam ste to našli. Nehovoriac o umení, napríklad výtvarné umenie som tam skoro žiadne nezachytila, ale bolo ho plno.

Kedy ste začali pôsobiť ako pedagogička?

Prakticky skoro hneď, ako som skončila. Už v roku 1972 či 1973 som napísala nejakú príručku. Bola som začínajúci dramaturg v krátkom filme a práve Slivka s Kubíkom mi povedali, že ako začínajúci dramaturg musím ísť filmať amatérov, že to patrí k veci. Dali mi prednášku, čo a ako mám predniesť amatérom. Mali ju napísanú na takých zodraných papieroch: celok, polocelok, detail, kedy sa kamera zastaví a iné základné poučky. Tak som išla na školenie. Zistila som, že amatéri nepotrebovali celok, polocelok, detail. Ukázalo sa, že tak ako dodnes nie je pedagogická literatúra pre profesionálov, tak amatéri ju mali pomerne slušne zastúpenú už v tých dobách. Tak som dobre dopadla, veľmi dobre som sa tam s nimi cítila. A o rok mi volali, že už prišiel nový dramaturg, aby som dala tú prednášku jemu. Ale ja som ju stratila. No ale šla som tam. A takto som sa dostala k amatérom prakticky od 70. rokov, teda odkedy som vo filme, tak som toto robila, ešte aj super osmičky a tak.

Ale nikdy som nebola amatérskou filmárkou, vždy som len dávala rozumy. Amatéri a amatérske súťaže sa vyznačujú tým, že po každom premietnutí filmu sa môže niečo konkrétne povedať. Nezaujíma ich, že by mali niečo zosúladiť, či je dobrý temporytmus a tak. Ich zaujíma, či zábery sú dobré, či sú dobre zaostrené, či je dobrá hudba a komentár. To je strašné cvičenie, to si musíte nepretržite trénovať sledovanie filmu a jeho hodnotenie, ale nie také to urážlivé, lebo tam sa bavíme s amatérmi. To nie sú nijakí študenti, že na nich môžete nakričať, že niečo nakrivo nakrútili. Vlastne sa mi ľahko prechádzalo do tej školy.

Začala som pedagogicky pôsobiť na VŠMU, predovšetkým začali dialkárské ročníky. VŠMU postavila práve tento program dokumentárneho filmu, pôvodne to mali byť scenáristi takých tých para-dokumentárnych filmov, takých rekonštrukcií. Historická udalosť, ale hraná, už predvedená. Na VŠMU sa vyučovala hraná dramaturgia, k tomu urobili taký bočný smer dokumentárnej hranej dramaturgie. To sa študovalo dialkovo a väčšinou to študovali funkcionári z televízie, čo potrebovali kvalifikáciu. Ale študovali to aj takí, čo túžili študovať film. Takto bol teda zostavený dialkový ročník a pedagogicky to bolo zaštitené Prahou, z FAMU chodili pedagógovia. No ale veľmi to nefungovalo, viete, raz máte čas, raz nemáte. Keď už končili štúdium, tak som sa tam vzápätí dostala ja a so mnou Slivka. Slivka sa veľmi zaujímal o školu. No a mali sme štátnice, kde sa im prudko povedalo všetko krásne, ale všetci musíte ukázať nejaký film. Žiaľ, to prišlo už veľmi neskoro. Slivka bol predsedom štátnicovej

komisie. Všetky diplomovky si zobral pod pazuchu, prečítal a zistil, že všetci majú rovnaký úvod opísaný z rovnakej knižky. Prišla obhajoba a prečítali sa posudky. Tie témy už boli rôzne, týkali sa všeobecných partii, a Slivka vzal všetky diplomovky a postavil ich vedľa seba. Tak, tak, tak, to je tá, tá a tá. Ten, od koho to odpisovali, bol členom komisie. Neobhájili. V susednej miestnosti už bolo prestreté, napečené makovníky, že budeme oslavovať, ale oni neobhájili. Tak sme sa pomerili, trochu sme popili a o tú zákonnú lehotu, tých šesť týždňov či dva mesiace, sa urobili veľmi pekné diplomovky. Tak takto sme započali pedagogickú kariéru na VŠMU. Potom sa nám podarilo urobiť samostatný odbor dokumentárneho filmu. To je ten Balcov ročník. Tí boli prví. No a na VŠMU som potom pôsobila, v 1992 či 1993 (1990 – pozn. red.) sa otvorila samostatná filmová fakulta a prakticky až do roku 2000 či 2001 som pôsobila ako pedagóg. Habilitovala som v Prahe, pretože som bola na FAMU. No a teraz sme urobili školu v Banskej Bystrici, kde sa tieto vedomosti snažíme interpretovať.

Poviete mi ešte niečo o amatérskych filmároch?

Amatérsky film sa veľmi zmenil, pretože sa zmenila technika. Predtým mali super osmičky, ja som už šestnástky zažila len veľmi sporadicky. Zmenila sa technika aj spoločnosť. Najprv boli VHS, ktoré nevedeli strihať, to bol ten analógový strih. Tie filmy boli hrozné, dlhé, veľmi ťažké. Hovoriace hlavy. Prešli roky, prišla technika a ukázalo sa, že to veľmi amatérskemu filmu pomohlo. Robia sa výborné amatérske filmy. Na Slovensku vznikli už minimálne štyri celovečerné hrané filmy.

Pracujem s filmovými amatérmi v oficiálnej časti riadenej Národným osvetovým centrom. Teraz sa nám to začína omladzovať, je to vlastne medzinárodná svetová organizácia UNICA, ktorá tu mala kongres pred dvomi rokmi. Tam je väčšina penzistov, zábava pre penzistov. Mám však taký pocit, že Slovensko je už zrelé na to, aby sa tu vyslovene vytváral nezávislý film, verím tomu, že nezávislý film prinesie určitú renesanciu aj do filmu profesionálneho. Po prvé, nezávislí filmári sú väčšinou profesionáli, ibaže sú mimo veľkých inštitúcií. Dnes je to tu už omnoho filmovo gramotnejšie. Vidno to aj na prijímačkách a na všelijakých prehliadkach, aj amatérskych. Robíme so študentmi v Bystrici, my tam máme trochu inú koncepciu ako v Bratislave. Trváme na tom, aby sme mali väčšie ročníky, nielen takýchto jedináčikov, kde len ťažko vypotia nejaký film, chceme, aby bola tvrdá konkurencia, náročnejší program. Mám pocit, že nič z toho sa nedá urobiť zo dňa na deň, ale verím, že od nezávislého filmu príde renesancia. Lebo teraz sme mali CINEAMA celoštátnu prehliadku a – parádne filmy. Už to vedľa aj strihať, aj nakrúcať....

Po cykle *Pred kamerou, za kamerou* ste realizovali ešte nejaké projekty? Máte ešte nejaký v pláne?

Minulý rok som robila *Magickú osmičku*. Urobila som pre televíziu dva hodinové filmy, teda päťdesiatdvaminútové, ako ma opravoval dramaturg. Robila som o Februári 1948 pod názvom *Kto zvíťazil vo februári*, a o roku 1918 – *Vízie, skutočnosť*. To bol na mňa náročný program, to som nerobila ani v zrelom veku. Takže vlani som sa dosť zapotila a ubezpečila som sa, že keby takáto ponuka prišla, tak by som ju s veľkou radosťou prijala. Baví ma robiť historické veci, rada pracujem s archívnym materiálom. Mám veľa vecí naštudovaných a povyberaných, pripravených, ak by sa našla nejaká dobrá duša, s veľkou chuťou by som sa do toho pustila. Ale konkrétny plán nemám. Chcem jedine znovu prerobiť a vydať *Filmový šlabikár*, to je základná učebnica filmovania. Už som jeden urobila pred desiatimi rokmi. Chcela by som sa venovať práci s mládežou. Problému filmovej gramotnosti. Film je krásny a dnes môže každý nakrúcať... Pravdepodobne v spolupráci s prešovskou

pedagogickou fakultou niečo vymyslíme. Mám za sebou dosť. Dúfam, že ešte niečo aj pred sebou.

Prajem vám, aby toho bolo čo najviac.

Kým nám Pán Boh dopraje, aby sme my sami mohli rozhodovať o tom, čo robíme, tak je dobre. Ale teraz už nemám na mysli nejaké veľké objektívne veci, ale aj také maličkosti, ako je zdravie.