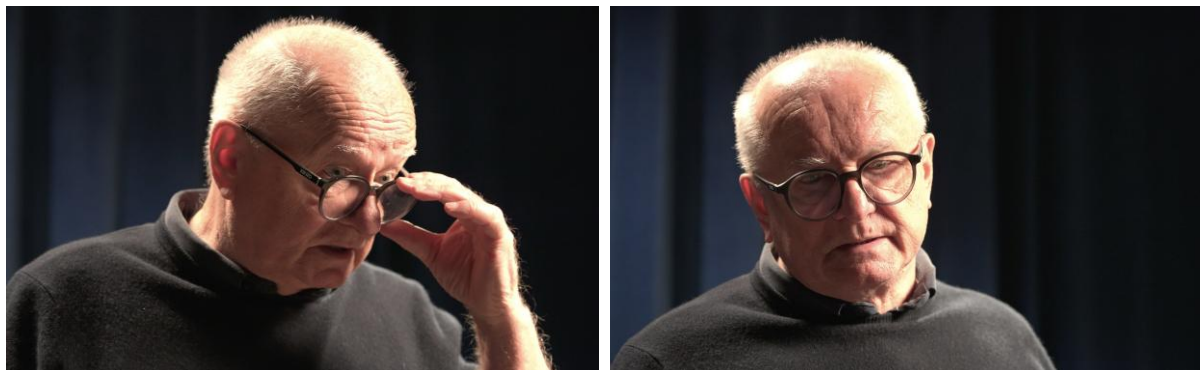


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:  
**Online lexikón slovenských filmových tvorcov, [www.ftf.vsmu.sk](http://www.ftf.vsmu.sk)**



## ONDREJ ŠULAJ

(26. 9. 1949, Vígľaš) Slovenský filmový a divadelný scenárista, dramaturg, pedagóg, divadelný a televízny režisér. Absolvoval základnú školu v Detve a strednú školu vo Zvolene (1964 – 1967). Pracoval ako asistent strihu na Kolibe (1967 – 1969) a neskôr nastúpil ako študent na Divadelnú fakultu VŠMU na študijný program: filmová a televízna dramaturgia a scenáristika (1969 – 1974). Po skončení štúdia prešiel do Divadla SNP v Martine ako dramaturg (1974 – 1978). Neskôr sa stal šéfdramaturgom činohry na Novej scéne (1978 – 1986) a potom bol režisérom a dramaturgom (1986 – 1988). Popritom pôsobil ako externý pedagóg na Divadelnej fakulte VŠMU na katedre scénografie (1979 – 1984). Neskôr bol režisérom a dramaturgom na Novej scéne (1986 – 1988). V rokoch 1991 – 2019 pôsobil na VŠMU ako interný pedagóg na Filmovej a televíznej fakulte v ateliéri dramaturgie a scénografie. Stál tiež pri zrode Filmovej a televíznej fakulty VŠMU a bol jej dekanom (1993 – 1999). V rokoch 2003 – 2011 sa stal prvým rektorom VŠMU z filmárskeho prostredia od jej vzniku v roku 1949. Neskôr bol znovu zvoleným dekanom FTF (2014 – 2018).

Zrealizoval 6 dramatizácií (*Ľapákovci*, 1975 a *Pomocník*, 1979) a 7 pôvodných textov (*O psíkovi a mačičke*, 1994 a *Gazdova krv*, 2011) pre divadlo. Spolupracoval na scenároch s režisérmi ako Zoro Záhon (*Pomocník*, 1981), Dušan Trančík (*Pavilón šeliem*, 1982), Dušan Hanák (*Tichá radosť*, 1985), Miloslav Luther (*Štek*, 1987), Štefan Uher (*Správca skanzenu*, 1988), Martin Šulík (*Neha*, 1991; *Všetko čo mám rád*, 1992; *Záhrada* 1995; *Orbis Pictus*, 1997), Juraj Nvota (*Muzika*, 2007) a aj na svojom vlastnom filme (*Agáva*, 2016). Napísal scenáre pre TV filmy ako *Ľapákovci* (Lubomír Vajdička, 1977), *Ako sa Vinco zaťal* (Juraj Lihosit, 1977) a *Jozef Mak* (Peter Bebjak, 2021). Má za sebou televíznu réžiu (*O psíkovi a mačičke*, 1992 a *Na Bukvovom dvore*, 1994). Pracoval na 13 dramatických textoch do divadla, 12 televíznych filmoch, 16 hraných filmoch. Je spoluautorom knihy *5 scenárov* (2003) a autorom knihy *Hry* (2012). Získal mnoho ocenení, jedným z nich je cena Slnko v sieti za Výnimočný prínos slovenskej kinematografii v roku 2019. Spomedzi jeho mnohých

členstiev a funkcií v umeleckých združeniach a organizáciách bol v rokoch 1993 – 1995 predsedom Slovenského filmového zväzu. Taktiež bol v roku 1996 jedným zo zakladateľov Slovenskej filmovej a televíznej akadémie (SFTA) a v rokoch 1998 – 2002 bol jej prvým prezidentom. Od roku 2021 je predsedom Rady Slovenského filmového ústavu.

ŠKOLSKÝ ROK: 2025/2026

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Oliver Dzadík

KAMERA: Samuel Teluch

ZVUK: Daniel Valovič

PRODUKCIA: Šimon Hudák

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová

Prepis rozhovoru bol zhotovený spojením hlavného (na kameru) a dodatočného (na diktafón) rozhovoru s respondentom, preto môže dochádzať k istým duplicitným odpovediam.

## Aké bolo vaše detstvo? Mali ste už v mladom veku nejaké umelecké inšpirácie?

Môj život s filmom a s divadlom má niekoľko dôležitých etáp. V mojom detstve je asi táto pre mňa najdôležitejšia. Budete prekvapení, ale ja viem aj presne dátum, kedy ma prvýkrát osvietilo, že budem filmár. Bol to september, rok 1959. Mal som 10 rokov a prvýkrát som si v stánku kúpil úžasný časopis, ktorý vtedy vychádzal. Bola to *Film a doba*. Musím povedať, že ako deväťročný som sa s rodičmi presťahoval na zvláštnu samotu. Bolo to päť barakov neďaleko podpolianskej fabriky, kde sa vyrábali vojenské transportéry. Bola to osamelá osada. Päť barakov postavených pre robotníkov, ktorí stavali fabriku, a bol to koniec sveta. Nebol tam ani obchod, ani pošta a ako chlapec v mladom veku som tam bol sám. Takže po škole, keď som sa vrátil zo sídliska z Detvy na túto samotu, tak som tam nemal žiadnych kamarátov. Nemal som tam vrstovníkov, s ktorými by sme hrali futbal alebo nebudaj mali ešte iné aktivity. Takže z takejto samoty, keď som si prvýkrát kúpil *Film a dobu*, tak to bol pre mňa zvláštny zážitok, pretože nebolo tam ani kino. Začal som čítať pravidelne tento časopis a prenikal som do sveta filmu. Zo začiatku bol film trochu konzervatívnejší, ale vy už viete, že nastali hneď 60. roky. A v 1961 sa vo *Film a dobe* objavili články o filmoch novej francúzskej vlny, a pre mňa to bol obrovský zážitok. Je dôležité, že som naozaj do kina vôbec nechodil, nepoznal som celú tu kinematografiu alebo tie filmy, ktoré sa v tých rokoch premietali v kinách. Ten časopis bol pre mňa náhradou za spolužiakov a kamarátov, s ktorými som sa nemal možnosť hrať. Venoval som sa tomu celých päť rokov. Od desiateho roku až po rok pätnásť. To znamená, že päť rokov som intenzívne sledoval, čo sa v kinematografii dialo, hoci som mnohým článkom v tom časopise nerozumel. Bol to dosť odborný časopis. Boli tam filozofické štúdie, state o kinematografii... a bolo to veľmi náročné na čítanie, ale nevzdal som to. Keď som potom prišiel do Bratislavy, tak som bol prekvapený, že som mal kompletnú zostavu týchto odborných filmových časopisov. Každý mesiac som si to neúnavne kupoval a sledoval. Tak som aj objavil francúzsku novú vlnu, hoci som ju nevidel v kinách. Objavil som aj to, čo sa udialo v Československu začiatkom 60. rokov. Začalo to všetko Štefanom Uhrom a *Slnkom v sieti*. Prechádzalo to tými menami, ktoré sú dnes v histórii kinematografie veľmi slávne. Forman, Passer, Menzel, Chytilová, Schorm a ďalšie mená, ktoré sa postupne v tomto časopise objavovali. Články o nich, ich filmoch a o všetkom, čo sa dialo v československej novej vlne. Takže za päť rokov som obsiahol to najdôležitejšie, čo sa začiatkom 60. rokov odohrávalo, a to ma veľmi poznačilo. A bolo veľmi zaujímavé, že už vtedy som počas piatich rokov v tých článkoch a informáciách o filmoch vytesňoval režisérov na okraj a začal som sa zaujímať o scenáristov. Čiže zo začiatku tých 60. rokov neboli pre mňa až tak zaujímaví ani Forman, ani Chytilová. Už aj tým, že som ich filmy nevidel, ale čítal som scenáre, takže scenáristi ma začali ďaleko viacej zaujímať. Preto som mal rád Ivana Passera, ktorý s Formanom písal. Mal som rád neuveriteľnú Ester Krumbachovú, ktorá písala s Chytilovou a bola dušou celých 60. rokov. Mal som rád Pavla Juráčka, ktorý bol takisto istou dušou. Bol scenárista aj režisér, ale predovšetkým bol aj kvalitný, dobrý dramaturg, takže aj on stmeloval celú tú generáciu 60. rokov. Keď skončilo toto päťročné obdobie, mal som 15 rokov a išiel som na strednú školu do Zvolena. Vtedy to ešte nebolo gymnázium, ale volalo sa to Stredná všeobecno-vzdelávacia škola. Už vtedy som vedel, že scenáristika je to, čo by ma najviac zaujímalo, hoci som vtedy veľa o nej nevedel. Predsa len, netúžil som po réžii, ani po iných filmárskych profesiách, ale scenáristika bolo to čo, k čomu som začal smerovať. Ďalšie tri roky na strednej škole vo Zvolene boli už takou ďalšou etapou, kedy okrem časopisu *Film a doba* nastúpili ďalšie časopisy. To bol koniec 60. rokov, 1964 až 1967. Vtedy bola explózia vecí, ktoré prenikali z kultúrnej Európy a z celého sveta prostredníctvom časopisov, napríklad *Revue svetovej literatúry*, česká svetovka (časopis *Světová literatura* – pozn. Z. M.) alebo *České divadlo*. Boli to informácie, ktoré som si už na strednej škole priradľoval k tomu všetkému, čo som vtedy vedel o filme.

Na chvíľu sa vrátim k tej prvej etape 1959 až 1964. Počas tohto obdobia som zažil niečo zvláštne prostredníctvom televízora, ktorý sme mali. To bol šedý a zrnitý obraz, ale dalo sa tam občas niečo vidieť. V televízii na začiatku 60. rokov išiel úžasný cyklus relácií. Asi vám už nehovorí nič meno František Goldscheider. Bol to filmový publicista. Cez vojnu skončil na začiatku kdesi v Terezine, potom dokonca v Osvienčime. A po návrate sa venoval filmovej publicistike.

Začiatkom 60. rokov mal neuveriteľný cyklus v českej televízii, z histórie filmu (*Malá filmová historie /1963/* – pozn. Z. M.). Začínalo to úplne od začiatku, od Lumièrovcov, cez Mélièsa až po Američanov, cez grotesky, nemecký expresionizmus, ruskú avantgardu. Prechádzal celými dejinami kinematografie a boli k tomu aj ukážky. Dokázal neuveriteľne úžasným spôsobom o týchto veciach rozprávať. Takže, už v desiatich až pätnástich rokoch som prešiel dejinami kinematografie. Nič iného som nemal a zdôrazňujem, nevidel som žiadny film dovtedy, okrem tej televízie, ale to bolo niečo iné. Takže toto bol pre mňa veľký zážitok, pretože počas niekoľkých cyklov Františka Goldscheidera som nasal do seba celé dejiny kinematografie. Skončil asi niekde v talianskom neorealizme. Ale už na strednej škole potom vo filmových časopisoch začala jednak tá československá nová vlna, Francúzi, začali ďalšie informácie o filmoch a obohatil som to o ďalšie informácie o divadle a literatúre. Bolo to obdobie, kedy som do roku 1967 bol až nadupaný informáciami o filme, divadle a literatúre. Asi to bolo kvôli mojej samote, v tej čudnej osade, bez pošty, bez obchodu a bez ďalších civilizačných prvkov, aj tým, že som tam bol naozaj sám. Takže z tohto pohľadu mi to nahradzovalo všetko, čo ostatní možno zažívali v tých hrách s vrstovníkmi.

Keď som skončil strednú školu, tak už mi bolo jasné, že moja ďalšia cesta smeruje na filmovú scenáristiku. Ešte pred ukončením štúdia som zistil, že v Bratislave sa prvýkrát otvára filmová katedra, a to katedra scenáristiky. Tak som sa hlásil na tú školu, v roku 1967 som si podal prihlášku, ale nedostal som sa tam. Niežeby som neprešiel prijímačkami, to by sa mi aj možno podarilo, ale moja škola prihlášku poslala sem do Bratislavy až niekedy v apríli, a to už bolo dávno po prijímačkách. Takže v 1967 som sa na školu nedostal, a keďže som vedel, že tie ročníky otvárajú každé dva roky, tak som mal dosť času na to, aby som ďalej sníval o scenáristike a nejak sa na to pripravil. A pripravoval som sa tak, že sa mi podarilo dostať do Bratislavy a zamestnať sa na Kolibe.

### **Aká bola z vášho pohľadu vtedajšia atmosféra vo filmovej komunite, keďže ste tam pracovali?**

Treba povedať, že ako som tam pracoval. Nebol to nejaký veľký zázrak. Dostal som sa do strižne, nie do štábov, ktoré chodili nakrúcať do exteriérov filmy. Bol som zatvorený v malej strižni, v takom malom kamerlíku, a volalo sa to synchronizovňa. Dával som tam dokopy denné práce, synchronizoval obrazový pás, zvukový pás, dával som to na takom stroji dokopy, klapka na klapku. A potom sa tieto denné práce premietali v malej projekcii. Takže videl som úplne prvé zábery a prvé sekvencie filmov na konci 60. rokov. A koniec 60. rokov na Kolibe, tak to bol ten zázrak, ktorý sa tam tiež udial. Pretože na podnet povedzme Alberta Marenčina, ale aj možno Tibora Vichtu a ďalších, sa dostali na Kolibu čerství absolventi. Ich mená sú známe, Jakubisko, Hanák a Havetta. Bol som pri zrode ich filmov v tej malej synchronizovni, škrabkal som okienka, lepil dokopy a synchronizoval so zvukovým pásom. Potom som sedel v premietačke, dovnútra ma nepustili, sedel som tam a pozeral som si denné práce. Bola to pre mňa veľká škola, pretože keď scenárista vidí, akým spôsobom je zostavený film, ako je to vybudované z jednotlivých záberov a sekvencií, tak malo to pre mňa naozaj zmysel. Už vtedy som sa veľmi dôsledne pripravoval na štúdium filmovej scenáristiky.

Atmosféra na Kolibe bola vtedy mimoriadne zaujímavá. Pánovi Marenčinovi sa podarilo dotiahnuť na Kolibu zopár zahraničných filmárov. Prvým bol Alain Robbe-Grillet, ktorého som už poznal, pretože ten prvý úžasný film *Vlani v Marienbade* bol nakrútený podľa jeho scenára. Už vtedy som vo *Film a dobe* objavil toto meno, a keď prišiel na Kolibu, bol som veľmi nadšený, že sa môžem stretnúť aj s týmto človekom. Samozrejme, nestretol som sa s ním, pretože ten film väčšinou nakrúcal v exteriéroch. Bol to film *Muž, ktorý luže*. Film, ktorý zvláštnym spôsobom mapoval život človeka, ktorý sa preklamával rôznymi štádiami vo svojom živote, od povstania, vojny až k ďalším jeho situáciám. Ale čo bolo dôležité, že v strižni, v synchronizovni som tento film videl rozobratý na súčiastky, na jednotlivé zábery. Boli tam aj ďalší ľudia. Ďalším človekom, ktorý tam prišiel na konci 60. rokov, bol Leopold Lahola. Toho som poznal asi z jednej poviedky, ktorú som čítal v *Revue svetovej literatúry*. Vedel som, že to je človek, ktorý začínal na Slovensku po druhej svetovej vojne. Jeho hry dokonca hrali v národnom divadle. Začal publikovať, ale potom ho zo Slovenska vyštvali. Skončil niekedy na začiatku v Izraeli, potom ale pendloval po celej Európe a nakoniec sa, myslím, usadil v Nemecku. A v roku 1968 prišiel z Nemecka na Slovensko, akoby naspäť do vlasti, a umožnili mu urobiť tento film, bola to adaptácia nejakej literárnej predlohy, ale nie jeho vlastnej. Mal som s ním veľmi zvláštny zážitok. Bol som človek, ktorý tam premietačovi priniesol zosynchronizované krabice a premietali sa Laholovi a celému štábu z nakrúcania. Vznikol tam nejaký konflikt a Lahola vyhodil celý štáb von a že si to pozrie ešte raz sám. Ale zbadal, že ja sedím pri premietačovi v kabíne, tak sa rozčúlil, že čo tam mám čo robiť, že on nechce, aby to ktokoľvek pozeral mimo neho. A premietač mu povedal, že ja som budúci študent scenáristiky a že chcem vidieť tieto zábery na plátne. Prekvapivo ma zavolať do projekcie. Sedel som niekoľkokrát s ním a dokonca aj sám na týchto denných prácach. Tak sme sa nejak aj trochu ľudsky zblížili. Odchádzal potom na chvíľu do Nemecka a daroval mi aj zvláštny zapaľovač, ktorý mal zrejme vyrobený v koncentrácii. Ale potom mi ho niekto na Kolibe ukradol, takže nemám po ňom nejakú pamiatku. Hovorím to ale preto, že s Laholom som získal takýto zvláštny vzťah natoľko, že ja som sa potom celý život neustále vracal k jeho literárnej aj dramatickej tvorbe. On sa ináč už potom z Nemecka nevrátil a myslím, že v roku 1968 umrel počas nakrúcania a na Slovensku nikdy nezostal. Toto boli 60. roky, ktoré boli vtedy naozaj veľmi plodné a filmy ako Hanákov film *322* alebo *Obrazy starého sveta*, alebo Jakubiskovi *Zbehovia a pútnici*, alebo Havettov film *Slávnosť v botanickej záhrade...* To bolo v jednom koláči, v jednej chvíli sa to všetko zhromaždilo na tej Kolibe. A bol to pre mňa naozaj neuveriteľný zážitok stretávať sa s takýmito zázračnými vecami, ktoré sa vtedy diali v slovenskej kinematografii. Samozrejme, potom to neskôr pomaličky vyhasínalo, ale to už je iná kapitola. V roku 1969 som sa už ocitol na škole. Čiže to je ďalšia moja etapa, a to sú roky 1969 až 1974.

**Ako študent ste prišli na VŠMU v období, keď sa začala éra normalizácie. Vedeli by ste popísať obdobie vášho štúdia? Akí boli profesori a aký bol študentský kolektív?**

Zachytili sme ešte koniec 60. rokov na škole. Po roku 1968, kedy sa začalo nebadane všetko meniť v kultúre a aj v školstve na Slovensku. V roku 1969 ma ešte učil Ján Kalina dramaturgiu, učil ma pán Šimečka, starý otec dnešného mladého Šimečku, učil ma Tibor Vichta, ktorý nám bol dokonca aj vedúcim ročníka. Aj pán Karvaš ma učil dejiny drámy. Ale to bolo len viac menej pár mesiacov, pretože od roku 1969 postupne začínala normalizácia. Postupne od roku 1969 začala tvrdá normalizácia. Kalinu vyhodili zo školy, nakoniec ho potom aj zavreli a on odišiel a emigroval do Nemecka. Šimečku vyhodili zo školy a zavreli ho. Už sa potom nikdy neobjavil počas nášho štúdia. Tibora Vichtu odsunuli zo školy, bol síce na Kolibe, ale nemohol chvíľočku učiť. Marenčin, ktorý bol na prijímačkách, keď som v roku 1969 nastupoval, tak jeho takisto odsunuli zo školy. My sme sa vlastne ocitli bez pedagógov a chvíľočku hrozilo, že nás zrušia, že ten náš čerstvo vzniknutý odbor alebo

katedra scenáristiky pôjde do stratena. Ale nakoniec sa to ako tak utriaslo. Vichta sa vrátil na školu. Prišli ďalší ľudia ako Daniel Michaelli z televízie, ktorý nás učil dramaturgiu namiesto Kalinu. Ďalší ľudia pôsobili na dejinách alebo na divadelnej dráme. Objavil sa tam neskôr aj Peter Mihálik na Dejiny filmu, ktorý bol vtedy čerstvým absolventom. Takže akosi sa to nejak rozbehlo a štúdium mohlo pokračovať. Vichta bol báječný pedagóg, ja som ho samozrejme teoreticky poznal už zo začiatku 60. rokov, keď spolupracoval so Solanom na *Boxer a smrť*, slávnom filme, kedy aj spolupracoval s Martinom Hollým. Takže bolo to pre mňa opäť niečo povzbudzujúce, že práve tento človek, ktorého som si vážil, bol aj mojím pedagógom. Jeho hodiny boli naozaj veľmi zvláštne a úžasné v tom, že nám dokázal rozprávať rôzne príhody, rôzne situácie takým svojím filmárskym spôsobom. Učil nás všímať si bežné veci v živote a naučiť sa ich dostávať do filmových obrazov.

Čo ale bolo pre mňa počas tohto obdobia dôležité, bol študentský internát. Tým, že som býval na izbe s niektorými ľuďmi z rôznych odborov, tak ma to opäť vtiahlo do ďalších vecí, ktoré ma zaujímali. Napríklad chvíľočku som býval s divadelným režisérom Blahom Uhlárom, ktorý sa neskôr preslávil svojím divadlom Stoka, ktoré bolo veľmi zvláštnym avantgardným priestorom pre jeho režijnú tvorbu. S Blahom sme boli na izbe a on ma už vtedy na škole naviedol k spoločnej spolupráci a začal som písať pre divadlo. Čiže okrem tých vecí, ktoré som písal pre Vichtu do školy ako filmový scenárista, tak som začal písať aj pre divadlo. Pripravili sme jedno pásmo z takých fragmentov pre hercov, ktoré sa volalo Frontové divadlo. A z rôznych ďalších vecí som poskladal dramatický text, s ktorým sme cez prázdniny vyrazili aj s hercami po celom Slovensku. Ročník hercov, medzi ktorými bol Maroš Zednikovič, Zuzka Kronerová a ďalší. Čiže boli to naši konškoláci, síce o niečo mladší, ale predsa len, boli sme ešte stále prítomní na škole, takže na internáte som sa už akoby prihlásil k divadlu prostredníctvom písania pre divadlo. Ešte som samozrejme býval s Jarom Filipom, ktorý bol o dva roky nižšie v ročníku. Študoval síce tiež scenáristiku, ale hudba bola jeho svet. Bol to tiež zážitok s ním bývať v istej chvíli v spoločnej izbe a stretávať sa, rozprávať sa, vymieňať si knižky na čítanie a ďalšie a ďalšie veci. Na internáte som sa stretol s Jožkom Bednárikom, vtedy ešte divadelným hercom, ale neskôr režisérom, ktorý sa preslávil nielen na Slovensku, ale aj v Čechách svojimi réžiami. Bol to svet, ktorý ma obklopoval aj v tomto prostredí a bol to pre mňa zážitok. Ja preto rád o tom rozprávam, lebo pre mňa bol skok z tej samoty v tej čudnej osade smerom k takémuto širšiemu kolektívu spolužiakov, kamarátov a ľudí naozaj nový svet. Preto som si to tak vážil a preto som to tak intenzívne vnímal.

### **Po ukončení štúdia ste ale išli rovno do divadla ako dramaturg v Divadle SNP v Martine. Prečo?**

Bolo to aj preto, že počas školy som sa oženil s mojou stále terajšou ženou, ktorá v tom ročníku s Marošom Zednikovičom a Zuzkou Kronerovou študovala herectvo. Oženil som sa a ona mala možnosť odísť do Martina do divadla. Počas toho, ako som obhajoval svoj scenár a teoretickú prácu, tak mi bol jedným z oponentov Vlado Štefko, divadelný teoretik. Priamo tam, počas tej rozpravy o mojich prácach, mi navrhol, aby som išiel do martinského divadla. Vraj to bude pre mňa zážitok, pretože to je divadlo, ktoré má obrovskú tradíciu a kvalitu a tam môžem získať ďalšie skúsenosti. Navyše, bol by samozrejme problém usadiť sa v Bratislave, pretože ja som nebol Bratislavčan, moja žena takisto nie, takže asi by sme veľmi ťažko hľadali nejaké stabilné miesto na žitie. Takže sme odišli spolu do Martina a začala moja ďalšia etapa, a to bola etapa od roku 1974 až do roku 1988. To bola moja púť divadlom a divadlami.

Martinské divadlo bolo veľmi slávne. Jednak tým, že tam režíroval Miloš Pietor. Režisér, ktorý sa preslávil na Slovensku a v Čechách svojimi inscenáciami ruskej klasiky. Myslím si,

že bol známy aj v českom divadelnom priestore. Keď som tam prišiel, tak som sa stretol opäť s mladým významným režisérom Ľubomírom Vajdičkom, ktorý tam režíroval a ktorý pár rokov predtým skončil divadelnú dramaturgiu na VŠMU. Takisto aj s veľmi kvalitným a dobrým scénografom Jozefom Cillerom, ktorý je tam dodnes a ktorý sa preslávil aj v českých, ale aj v európskych divadlách ako scénograf.

Tá práca v divadle bola naozaj zaujímavá, pretože ako dramaturg som musel pracovať na úpravách dramatických textov a dramatické texty sú, na rozdiel od filmových scenárov, postavené na dialógoch. A dialógy sú vlastne dôležité aj pre filmového scenáristu. Takže táto úprava dialógov a dôsledná, precízna práca s dialógom viedla k tomu, že sa vlastne táto moja práca odrazila potom možno aj pri budúcom písaní filmových scenárov. Práca s hercami je veľmi zaujímavá. Upravíte dialógy, upravíte dramatický text a vzápätí sedíte medzi hercami a počujete, ako s týmito textami narábajú. Ako vás upozorňujú na vety, ktoré im nejdú do úst, vety, ktoré škripu a nie sú vlastne úplne hovorové, alebo popierajú vlastne taký ten vnútorný rytmus herca pri budovaní charakteru. Toto všetko vlastne sledujete a učíte sa reagovať na to, učíte sa istým spôsobom dialógy upravovať tak, aby vyhovovali hercom, aby vyhovovali zámerom režiséra, celej tej koncepcii, ktorá je vymyslená pri inscenácii toho dramatického textu. Takže bola to naozaj veľmi zaujímavá a kvalitná práca.

V roku 1975, tesne po nástupe do Martina, ma Ľubo Vajdička nahovoril, aby som pre neho napísal divadelný text. Rozhodol som sa vrátiť k Timrave. Timravu som mal rád ešte na strednej škole, pretože tie poviedky boli naozaj pre mňa zjavením perfektným o dobe tesne pred prvou svetovou vojnou na konci 19. storočia. Bolo to niečo, čo v slovenskej literatúre bolo naozaj ojedinelé, a ona aj písala veľmi kvalitným a dobrým literárnym jazykom. Takže som sa rozhodol pre *Ďapákovcov*. *Ďapákovci* je príbeh, ktorý je obecné známy. Je to viac-menej taký obraz o Slovensku, o Slovákoch, ktorí dokážu len hovoriť niečo, ale viac-menej nič poriadne neurobia. Dokážu len jesť, piť, ležať a rozprávať o tom, čo všetko by bolo treba urobiť, a neurobia to. Je to predobraz tej *Ďapákovčiny*. Toho, čo je typické pre Slovensko na konci 19. storočia. Povedal by som aj pre celé 20. storočie, a možno aj pre 21. storočie. Bola to téma, ktorá ma zaujala a ktorú som pre Ľuba Vajdičku pripravil. Zinscenovali ju hneď v tom istom roku a bola pomerne úspešná. Potom som ju aj sám s ochotníkmi v Turanoch zrežíroval. Bola to tiež inscenácia, ktorá prešla rôznymi premenami a nakoniec aj získala cenu na celoštátnej prehliadke amatérskych divadiel. Zaujímavé, že tí *Ďapákovci* ma prenasledujú. Je to prvá vec, ktorú som napísal pre divadlo, a prenasledujú ma až doteraz. Nebol rok, kedy by nejaký súbor, buď ochotnícky, alebo profesionálny, nehral tento text. Momentálne to hralo povedzme prešovské divadlo a takisto aj niekoľko amatérskych súborov. Dokonca mám pocit, že to aj na pražskej Divadelnej fakulte hrali študenti ako svoju absolventskú inscenáciu. To bolo niekedy v polovičke 90. rokov. Takže bol to môj prvý dotyk s drámou, s divadlom a samostatným textom, ktorý som pripravil pre martinské divadlo. Neskôr som sa venoval aj ďalším inscenáciám a prepisom literárnych predlôh pre divadlo, ale aj samostatným textom. Martinské divadlo bolo pre mňa veľmi kvalitnou a dobrou školou, ktorá sa so mnou ťahala aj v ďalšom období.

V roku 1978 som prešiel z martinského divadla do divadla Nová scéna v Bratislave. Zaujímavé je, že do Bratislavy ma pritiahli na Novú scénu herci a divadelníci, ktorých som v roku 1967 objavoval po príchode do Bratislavy, a to boli herci z Divadla na Korze. Marián Labuda, Mikulík, Maco Debnár, Stano Dančiak, režisér Vlado Strnisko, Lasica, Satinský. Oni sa ocitli vyhnaní na Novú scénu. Počas normalizácie sa snažili nejak obnoviť, aspoň čiastočne svoje aktivity, čo samozrejme až tak veľmi nešlo, pretože ústredný výbor a ministerstvo kultúry tvrdo normalizovali celú kultúru. Napriek tomu, bolo to veľmi zaujímavé obdobie, pretože tento kolektív hercov z bývalého Korza a takisto aj hercov z tej starej gardy Novej

scény... to boli veľmi kvalitní ľudia. Napríklad Vlado Müller a ďalší, ktorí otvárali ďalšie obzory smerom k divadlu. Smerom k tomu, čo sa pomaličky stávalo už aj dominantou na mojej činnosti.

Bol som na vojne v Košiciach, tí prišli za mnou a nahovorili ma, aby som prešiel z Martina rovno na Novú scénu do Bratislavy. Stal som sa teda dramaturgom divadla, ktoré malo dokonca tri scény. Bola to činohra, opereta a taký klub, po bývalom Korze vzniklo divadlo v tých istých priestoroch, ktoré inscenovalo rôzne také kratšie texty. Takže tieto tri scény. A ešte bola štvrtá scéna, Astorka, na Hodžovom námestí, ktorá je v súčasnosti už zatvorená a presídlená pod ministerstvo kultúry na Námestí SNP. Takže, v tomto divadle pokračovala moja divadelná púť, ktorá mala trvať možno až do konca mojej činnosti, ale nakoniec sa to všetko zvrtno trochu ináč. Ale zostanem chvíľu pri tom divadle. V divadle som sa snažil presadiť aj svoje skúsenosti s filmom.

Ten film bol akoby zatlačený do úzadia, ale samozrejme bežal aj paralelne. Rozhodol som sa pre tento kolektív priblížiť aj niektoré filmové postupy. Snažil som sa v tých svojich dramatických textoch vychádzať často z filmových scenárov alebo od režisérov, ktorí mali aj literárne práce, z ktorých sa dalo čerpať. Takým bol aj Šukšín. Na základe jeho poviedok som pripravil text, v ktorom Milan Kňažko, Labuda, ale aj Lasica, vytvorili veľmi zaujímavé dramatické postavy. A hoci to bolo pozliepané asi zo šiestich alebo siedmich Šukšínových poviedok, predsa to len bol istým spôsobom dramatický text, na ktorom som sa tiež učil základy výstavby drámy, ktorá sa často používa aj vo filme. Hoci tam je to predsa len trochu voľnejšie. Zaujímavé to bolo aj v súvislosti s tým, že na Novej scéne som sa ocitol v jednej miestnosti s bývalým konškolákom Jarom Filipom a s Kamilom Peterajom, básnikom, ale aj vlastne dramaturgom a textárom, s ktorým sme boli v jednej miestnosti. On bol akoby pridelený k spevohre. Jaro Filip bol na tej poetickej scéne, v bývalom Korze, a ja som bol strešný na celú Novú scénu. Boli to zaujímavé roky, pretože pracovať čo len chvíľu s Jarom Filipom a Kamilom Peterajom bol naozaj zážitok. Tým, že sme boli neustále od rána, často aj do večera v jednej miestnosti, tak sme sa ovplyvňovali, či už pri čítaní literatúry, alebo pri tom, čo všetko sa v kultúre v normalizačných rokoch dialo. Napriek normalizácii treba povedať, že to boli pre mňa zaujímavé roky. Občas sa niektoré inscenácie vydarili natoľko, že sme mohli s nimi hosťovať aj v pražskom prostredí. Napríklad s tým Šukšínovým textom sme sa ocitli na javisku Činoherného klubu, slávneho divadla, ktoré vzniklo v 60. rokoch v Prahe. Aj s ďalšími inscenáciami, hlavne ktoré režíroval Vlado Strnisko. Prostredníctvom takýchto významných divadelných počínov sme o sebe dávali vedieť ako divadlo, ako činohra Novej scény. Na konci mojej divadelnej činnosti som začal učiť už interne na katedre scenáristiky. Zavolať ma tam Tibor Vichta. Opäť pedagóg a človek, ktorý ma naozaj výrazne poznačil. Na konci 80. rokov, v 1988, ma zavolať na školu, aby som učil a otvoril svoj ročník scenáristov. Tento búrlivý vstup na katedru trval len veľmi krátko. V roku 1989 vypukla Nežná revolúcia a škola sa stala takým centrom revolučných premien tu na Ventúrskej. V tých pivničných priestoroch alebo v zákutiach tmavých... Verejnosť proti násiliu začala organizovať premenu spoločnosti. Naši študenti, vtedy už aj dokumentaristi na katedre, začali mapovať celú túto situáciu. Chodili na výjazdy s aktivistami Verejnosti proti násiliu a všetko zaznamenávali na materiál, ktorý sa potom ale záhadne stratil a nenávratne kdesi zmizol, možno aj v zahraničí. Ale vrátim sa ešte úplne k tomu začiatku. Môj dotyk so scenáristikou nebol až taký prekvapivý, pretože aj počas môjho divadelného pôsobenia som prešiel filmovým svetom scenáristiky a spolupráce s režisérmami.

**A ako presne ovplyvnilo vaše pôsobenie v divadle neskôr vašu tvorbu vo filme?**

Mne to už predpovedal Vlado Štefko. Naozaj, že cesta do divadla môže pre mňa znamenať nový obzor. Nejakú dráhu smerom k tomu, aby som obohatil svoje scenáristické videnie, a tak asi aj bolo. Martinské divadlo bolo úžasné v tom, že dávalo priestor pre mladých hercov a režisérov, ktorí končili na škole a zároveň to tam malo veľkú tradíciu. Režiroval tam Miloš Pietor, ktorý sa preslávil svojimi inscenáciami na začiatku 60. rokov, potom režiroval aj slávne inscenácie v Divadle na Korze. Bol to naozaj režisér európskeho formátu, veľmi vzdelaný, kultivovaný človek, ktorý tam zanechal veľkú stopu, a to divadlo žilo aj z tejto jej tradície. Stretol som tam ďalšieho kvalitného režiséra Ľubomíra Vajdičku. Taktiež, výborného scénografa Joža Cillera, ktorý pracoval s poprednými divadlami v Československu, ale aj v zahraničí. Bol to vynikajúci človek a organizátor, myslím, že doteraz v Martine je. A stretol som tam veľmi dobrý kolektív hercov vychovaných na kvalitných textov a kvalitných režiséroch. Takže bola to pre mňa zaujímavá práca, a čo bolo dôležité: Ako dramaturg som sa musel venovať veľmi dôsledne aj úpravám dramatických textov. A dramatické texty, na rozdiel od filmových scenárov, sú postavené väčšinou na dialógu. A dialóg je samozrejme veľmi dôležitý aj pre filmového scenáristu. Takže som sa naučil dôsledne a veľmi precízne pracovať s dialógmi. Každá hra, ktorá sa ide inscenovať v divadle, sa neinscenuje tak, že sa vezme text a od slova do slova sa nainscenuje.

### **Ako vnímate špecifiká písania scenárov pre divadlo v porovnaní s filmom?**

Tá práca v divadle bola zaujímavá, pretože ako dramaturg som musel pracovať na úpravách dramatických textov a dramatické texty sú, na rozdiel od filmových scenárov, postavené na dialógoch a dialógy sú dôležité aj pre filmového scenáristu. Táto úprava dialógov a dôsledná, precízna práca s nim viedla k tomu, že sa táto moja práca odrazila potom aj pri budúcom písaní filmových scenárov.

### **Preferujete jednu zo spomenutých foriem?**

Nie, ja som pre divadlo vždy písal skoro na požiadanie. Divadlo je také zvláštne v tom, že vám občas aj dopredu zaplatí. Vyžiada si od vás nejaký text, nejakú úpravu, alebo dokonca pôvodný text, a aj vám na to dá prostriedky. Niekedy máte už aj predstavu, kto by tam mal hrať, pre koho to píšete, aký súbor, čo sú tam za herci. Takže písanie pre divadlo je ako keby adresnejšie. Pre film častokrát píšete a nevíete ani, kto tam bude hrať, ako sa to bude realizovať, akým spôsobom sa to schváli alebo ešte aj bude prerábať v dramaturgii. Počas písania v 80. rokoch mal človek vždy strach, že sa to ešte dostane na dramaturgiu a tam všeličo poškrtajú a pridajú. Takže to je iný druh písania. Divadlo je komornejšie a nasmerované k ľuďom, ktorých poznáte a ktorým dôverujete.

### **Prejdime k filmu. Vaša tvorba v 80. rokoch bola veľmi rozmanitá, spolupracovali ste s rôznymi slovenskými režisérmi: hlavne Uher, Hanák, Luther, Trančík. Ako veľmi sa navzájom líšila vaša spolupráca s každým z týchto režisérov? Určite mal každý z nich iný tvorivý proces, podľa ktorého postupoval...**

Tie 80. roky boli veľmi zvláštne. Musím ešte povedať, že môj vstup do filmového sveta prostredníctvom scenára nebol na začiatku 80. rokov, ale udial sa vlastne už počas školy. Pripravil som televízny film, ktorý mi režiroval Miloš Pietor (*Lupiči v Hammerponde*, 1973 – doplnila Z. M.), slávny divadelný režisér. Potom v 70. rokoch Stano Párnický režiroval môj absolventský scenár *Chlapec z majera* (1980). A Ďuro Lihosit v polovicike 70. rokov nakrútil podľa môjho scenára televízny film *Ako sa Vinco zaťal* (1977). Čiže môj dotyk sa odohral pred osemdesiatymi rokmi. Ale veľké kolibské stretnutie s filmom a s kolibskými režisérmi sa udialo až v roku 1980. Zadaptoval som román Ladislava Balleka *Pomocník*. Zvláštne je, že na začiatku som ho prepísal pôvodne pre divadlo, pre poetický súbor, kde sa aj inscenoval. A

hral sa po celom Slovensku, takmer vo všetkých slovenských divadlách. Oslovila ma aj Koliba, aby som sa tento projekt pokúsil dostať na filmové plátno. Požiadali ma, aby som napísal filmový scenár. Bol to koniec 70. rokov. Pustil som sa do scenára a mal som ho v roku 1980 už hotový, pretože som s tou látkou pracoval na konci 70. rokov pre divadlo. Prvýkrát som sa tam stretol s kolibskou dramaturgiou. Našťastie mi to dramaturgovali ľudia, ktorých som obdivoval a mal rád. Tibor Vichta, môj pedagóg, a Rudolf Sloboda, spisovateľ, ktorého som si vážil a mal rád a objavil som ho počas štúdia na strednej škole. Dostal som tam opäť dobrú školu, pretože napísať filmový scenár a ešte takého rozsahu, pretože žiadali, aby to malo cez 100 minút, podľa možnosti aj 120 minút, vyžadovalo veľkú skúsenosť, ktorú som až tak veľmi nemal. Pomohli mi naozaj významne, aj Vichta, aj Rudolf Sloboda, a nakoniec sa tento projekt zrealizoval a režisérom bol Zoro Záhon, ktorý sa v tom čase stal, tuším, nachvíľu kolibským riaditeľom. (Z. Záhon v rokoch 1982 až 1985 pracoval v Ústredí slovenského filmu ako námestník generálneho riaditeľa pre tvorbu – pozn. Z. M.) *Pomocník* si získal aj divákov, ale myslím si, že aj ocenenie kritiky. Myslím, že na Karlovarskom festivale, dostal jednu z hlavných cien, čo sa tam udeľovali. To bol pre mňa významný podnet do ďalšej práce, pretože ocenenie z karlovarského festivalu v tých časoch niečo znamenalo. A moja práca na filmoch pokračovala, hoci stále som bol ešte interným zamestnancom divadla Nová scéna.

Ale oslovili ma ďalší režiséri. Dušan Hanák. Spoznal som sa s ním dôkladne, hoci som ho poznal už predtým. Ale zblížili sme sa na jednej premiére Juraja Nvotu v Trnave. Juraj Nvota so svojím ročníkom skončil v Trnave, mal tam zaujímavé inscenácie a s Dušanom Hanákom sme boli na premiére. Tam ma Dušan Hanák oslovil, či nechcem, aby sme spolu pripravili film. Bola to pre mňa výzva, pretože pracovať s Hanákom po filmoch, ktoré vtedy pripravil s Dušanom Dušekom, *Ja milujem, ty miluješ* alebo *Ružové sny*, bola naozaj veľká príležitosť. Trochu aj ovplyvnená tým, že na Hanáka padla trochu kliatba. Obviňovali ho vtedy z takej estetiky škaredosti po tých filmoch, pretože sa to vrchnosti veľmi nepáčilo. Jeho tvorba po *Obrazoch starého sveta* skončila väčšinou v tichosti, čiastočne v trezoroch. Takže Dušan bol trochu opatrný a chcel urobiť niečo, čo by sa trochu vymykalo jeho predchádzajúcej poetike. Prišiel s nápadom zdravotnej sestry, ktorá má problémy v rodine, a prostredia nemocnice a prostredia domácnosti, ktorá sa trochu odlišuje od toho, čo bolo v *Ružových snoch* alebo *Ja milujem, ty miluješ*. Dokonca už mal aj predstavu o obsadení. Viem, že tam figurovala Magda Vášaryová, Bartoška, opäť protipólik k tomu, čo bolo v jeho predchádzajúcich filmoch, povedzme *Ja milujem, ty miluješ*. Bolo to niečo nové a bol som pripravený, že začneme úplne od nuly, že nebude Dušan pokračovať v tých témach a vo svojom videní bizarného sveta, že to bude niečo iné. A aj naozaj bolo. Písanie scenára *Tichej radosti* trvalo 2,5 roka a bola to náročná práca. Písať s Hanákom je veľmi náročné a pracovať s ním je istý spôsob utrpenia, pretože je veľmi náročný na seba a na toho, s kým spolupracuje. Tých 2,5 roka bolo pre mňa obdobím, ktoré ma výrazným spôsobom poznačilo. Nemyslím v zlom slova zmysle, skôr v tom dobrom slova zmysle, ale bolo to ťažké obdobie. Paralelne som pracoval aj v divadle. Ráno som bežal na Novú scénu, pripravoval texty pre hercov, o desiatej začali herecké čítačky, tak okolo tej desiatej som bežal k Dušanovi. Čakal ma a keď zistil, že prichádzam s takým napätím a som nesústredený, tak minimálne hodinku, niekedy aj dve mi hral na gitare a snažil sa ma dostať z toho napätia. On tomu hovoril „z negatívnej energie“, čo som mal. Až potom sme začínali písať. Takto sme pokračovali dennodenne celých 2,5 roka. Bol som zvyknutý vymýšľať si príbehy na základe odpozorovaných vecí, dialógy na základe postavených situácií, ktoré som si vymyslel. S Dušanom to bolo úplne iné. Písanie začínalo tým, že mal na stole kopy zošitov, v ktorých mal zozbierané dialógy, ktoré niekde odpočul. V električke, na ulici, v rôznych prostrediach s ľuďmi, ktorých nazýval „autentickí ľudia“. Boli to rôzni ľudia mimo oficiálneho sveta, ktorí žili svojím bizarným spôsobom. Mal od nich odpočúvané dialógy, zaznamenané situácie. Mal takých 8 až 10 zošitov. Najskôr mi čítal zo zošitov tie dialógy a situácie. Často aj hodinu, dve. A potom čakal, čo z toho, čo otvoril cez

zošity, dostaneme do scenára. Bolo to zvláštne, pretože pracovať s hotovými dialógmi a teraz rozmýšľať, ako tie dialógy napasujeme na nejakú situáciu, tak to bola pre mňa trochu zvláštna metóda. Ale prispôbil som sa, lebo viem, že keď scenárista chce pracovať a písať s režisérom, tak sa musí viac-menej režisérovi prispôbiť, pretože on je ten, ktorý to bude realizovať. On je ten, ktorý bude tie literárne obrazy prenášať do filmovej podoby. Tých 2,5 roka som vydržal a nakoniec z toho bol film *Tichá radosť*. Hanák bol zvláštny aj v tom, že ak sme vymysleli situáciu, v nejakom prostredí, tak si to potreboval ošahať, prejsť si to a niekoľko dní chodiť. Takto sme vymysleli nejakú situáciu, nejaký obraz. Nevie, či sa vôbec dostalo do filmu, kedy sa tá hrdinka ocitne v prázdnom, vypustenom a ošuntelom bazéne. Mal to byť pocit jej vnútra, v jej duši, takej prázdnoty a opustenosti. Toto sme vymysleli a Dušan začal púť po prázdnych bazénoch, ale musel som to samozrejme absolvovať s ním. Hoci tá realizácia bola už len na ňom. Prešli sme niekoľko bazénov a prostredí, ktoré sme dostali do obrazov. Museli sme ich krok za krokom prechádzať a Dušan už si to odkrokoval a postavil tam kameru a už videl tie zábery. Hoci scenár bol častokrát len v prvej verzii. Toto trvalo dlhé a dlhé dni a 2,5 ročné písanie bolo pre mňa zážitkom aj utrpením, ale aj obrovským prínosom, pretože tá práca s ním bola naozaj zaujímavá.

Potom bola zaujímavá práca s Dušanom Trančíkom. Zaujímavé to bolo tým, že Trančíka som poznal počas môjho kolibského obdobia v roku 1967, 1968. Občas som tam aj spával na Kolibe v tej synchronizovni. A Dušan Trančík tam prišiel s Karlom Slachom so svojim absolventským filmom *Šibenica*. A strihal si ho tam tiež po večeroch, pretože Dušan končil ako strihač. Tam sme sa zoznámili, trochu som im technicky pomáhal v strižni. Strihal si to sám samozrejme. Zoznámil som sa tam s ním tak aj ľudsky. Takže, Dušan ma zavolať na ďalšiu spoluprácu. A bolo to zvláštne v tom, že predstavil mi Honzu Fleischera, českého scenáristu, ktorý skončil asi v roku 1969 tiež pražskú FAMU, ale scenáristiku. Čiže nepoznali sme sa, ale bol to začínajúci scenárista. Dal nás dokopy a požiadal nás, aby sme pre neho napísali film. A prišiel s takým námetom. Nebolo to niečo, čo sme mu priniesli my, ale čo nám ponúkol on. Bol to námet o ošetrovateľovi tigrov v zoolologickej záhrade. A bolo to nejaké podobenstvo na situáciu, ktorá v 80. rokoch bola počas normalizácie. Situácia zoolologickej záhrady a ten ostatný drôt, ktorým je obkolesená. Tie klietky, v ktorých žijú zvery a ošetrovateľ, ktorý manipuluje s klietkami. Niečo na spôsob zoolologickej záhrady, v ktorej akoby žijeme aj my. Tie podobenstvá sú veľmi ťažké, pretože obyčajne vyjdú veľmi smiešne, keď sa to snažíte urobiť. Podobenstvo zoolologickej záhrady na podobenstvo v skutočnom živote. Takže sme od toho trochu vycúvali a písali sme príbeh, z ktorého nakoniec vznikol konflikt medzi ošetrovateľom a mladým človekom, ktorý má trochu iný názor na život. Toto sme začali spoločne s Honzom Fleischerom budovať. Písanie s Trančíkom bolo len chvíľu. Dôvod je, že sme písali v trojici na začiatku, ale Dušan Trančík je veľmi impulzívny a nervný človek, ktorý má perfektnú fantáziu režiséra a dokáže chrliť nápady. Takže sa stalo, že sme spoločne napísali dva-tri obrazy o ktorých sme si mysleli, že sú už usadené a že to je dobrý materiál na prvú verziu. No a rozišli sme sa. Býval som v Petržalke s rodinou, Fleischer niekde na nejakej ubytovni. Trančík bol vo svojom byte. A keď sme sa na druhý deň stretli, zistili sme, že Dušan tie naše tri obrazy prepísal. To, čo sa odohrávalo v autobuse, tak sa odohrávalo v lese, a v autobuse to bolo len o nejakom štikaní lístkov. A v lese to bola odrazu situácia s tým, že hrdina stretne 20 mníšok a zrazu bola z toho taká bizarná situácia. Dívali sme sa na to a neverili sme vlastným očiam, pretože keď scenáristi niečo nájdú spoločné, tak potom je to niečo, na čom sa zhodnú a je to východisko k ďalšej práci. Boli to ďalšie nové veci, s ktorými sme sa stretli a Dušan akoby zahodil to, čo sme predtým napísali. Takže sme sa viac-menej dohodli s Honzom Fleischerom na tom, že sme Dušana Trančíka trochu vysunuli nabok a že sme ho držali v odstupe a písali sme to v dvojici. Dávali sme mu schvaľovať už len takú definitívnejšiu verziu, boli sme opatrní a nepúšťali sme ho k tomu, aby do toho veľmi nezasahoval. Aj keď pri realizácii si tam tak či tak dodal aj svoje. Ale to už je

údel každého scenáristu, že režisér mu sem-tam niečo zmení výrazným spôsobom alebo doplní. Toto bola práca s Dušanom Trančíkom.

Zaujímavejšie bolo pre mňa spolupracovať s Honzom Fleischerom. Bol to scenárista, ktorý bol nadupaný teóriou a celou štruktúrou filmového scenára. Mal to vo vnútri skoro až zakódované a tie pravidlá s neho vyliezali veľmi pragmaticky pri písaní jednotlivých obrazov. Bol to človek, ktorý dôsledne išiel krok za krokom vo svojej dramatickej scenáristickej výstavbe. Bolo pre mňa zaujímavé aj to, že on svojho času spolupracoval aj s Ivanom Passerom. Bol to jeho priateľ. Potom, keď Passer skončil v Amerike, tak si ďalej dopisovali dokonca. Chvíľočku spolupracoval aj s Formanom na niektorých veciach. Myslím, že na *Lásky jednej plavovlásky*. Ešte ako študent, ale naozaj len tak kdesi bokom pri Passerovi. Aj pri Papouškovi sa tam nejak objavoval. Ale poznali sa s Formanom. Dokonca mám pocit, že jednu verziu nášho scenára potom Honza Fleischer poslal aj Passerovi. A myslím, že aj Formanovi do Ameriky a niečo možno aj k tomu napísali. Nevieť už ani čo, už si nepamätám, ale možno to neboli veľmi pochvalné veci, ale taká bola doba. O niečom inom sme vtedy písať ani veľmi nemohli. Takže práca s iným scenáristom pri výstavbe a budovaní štruktúry filmového scenára bola pre mňa zaujímavá.

Slavo Luther. Ten už dostal hotový scenár, ktorý sme opäť napísali s Honzom Fleischerom. A to bol *Štek*. Fleischer mal takú prvú verziu, s ktorou prišiel za mnou. Prvú verziu o hercovi, ktorý je v divadle a má veľmi zvláštne problémy a konflikty s vedením divadla. A opäť to bolo jemné podobenstvo o tom, čo všetko sa odohrávalo v 80. rokoch v Československu. Takže sme napísali scenár a Slavo Luther si utvoril svoju vlastnú predstavu. Mala to byť trochu taká bláznivá komédia. Už aj tým, že sme to písali pre Bolka Polívku. Dokonca sme to dva týždne písali uňho v Brne. Aj sme spávali u neho v byte. Ešte žil so Chantal. Dva týždne sme tam s ním spolu písali niektoré obrazy. Slavo Luther je človek racionálny, a taký nie na komédie stavaný. Bolo to pre mňa prekvapenie, že sa pustil do tohto projektu, a tak si ho postupne, čiastočne upravoval pre seba. Vznikol z toho film, ktorý sa istým spôsobom odlišoval od toho pôvodného zámeru, aj Fleischerovho, aj nášho spoločného zámeru, a dostala sa do toho aj taká racionalita a strohosť Slava Luthera. Ale bol to jeho film, jeho projekt a nedopadlo to tak úplne katastrofálne.

No a ďalšia spolupráca bola s režisérom Štefanom Uhrom. Na začiatku 60. rokov vybuchla československá nová vlna a začal ju Štefan Uher a jeho *Slnko v sieti*. Bol som opäť trochu nažhavený, keď ma oslovil, že chce, aby sme spolu napísali scenár k filmu, ktorého štruktúru už nosil v hlave. *Správca skanzenu*. Vychádza opäť z vlastného pocitu. Tie 80. roky furt smerovali k nejakým takým skanzenom a zoologickým záhradám a uzavretým spoločnostiam. A podobný bol aj *Správca skanzenu*. Štefan Uher prišiel s nápadom o vedcovi, ktorý spraví chybu v živote a uteká sám pred sebou a skončí v skanzene. Teda v umelom svete, kde platia úplne iné zákonitosti. Je to uzavretý, mŕtvy a neživý svet. A do tohto sveta vhpne tento vedec. Jeho predstava bola len v hrubých rysoch. V náznakoch niečoho, čo by mohlo smerovať k nejakému príbehu. Takže sme to začali spoločne písať úplne od nuly uňho v byte, myslím, že počas celého roka. A bola to škola pre mňa. Teraz to bola škola od režiséra, ktorý mal za sebou naozaj vynikajúce filmy. Človeka, ktorý mal neuveriteľným spôsobom rád film. Na rozdiel od iných režisérov, ktorí sa medzi sebou často neznášajú a ohovárajú sa, tak on mal ten film rád aj tak. On aj dokázal rozprávať o Jakubiskovi, o Hanákovi, o Havettovi. Celé hodiny o tom, akým spôsobom ich obdivuje v niečom, akým spôsobom ovplyvnili aj jeho, hoci už vtedy bol vyzretým filmárom. Bol to človek, ktorý mal v sebe zároveň aj nejaké utrpenie. Viete, v tom roku 1968, keď prišli vojská, tak akurát vtedy bol Štefan Uher v prezídiu FITESu. (V roku 1963 sa stal Š. Uher predsedom slovenskej sekcie Zväzu československých filmových a televíznych umelcov /FITES/ a v roku 1969 ho opätovne

zvolili už za predsedu samostatného národného zväzu SloFITEZ – pozn. Z. M.) To bola filmová organizácia, ktorá bola po napadnutí vojskami rozmetaná na všetky strany a obvinená z kolaborácie, pretože chceli utlmiť československú novú vlnu. Takže Štefan Uher bol ako keby úplne udupaný pod zem. Keďže bol filmár telom a dušou, tak sa postupne vyhrabával z tohto srabu, do ktorého bol ponorený. Postupne začal zo začiatku robiť nejaké nechcené projekty a postupne mu aj umožnili robiť niečo, s čím bol ako tak spokojný. Takže bol to človek zatrpknutý, ktorý mal istým spôsobom strach. Strach po tom všetkom, čo prežil, a nie len on, ale aj celá jeho rodina. Jeho syn skončil kdesi hlboko udusaný, psychicky zlomený. Jeho dcéra sa snažila dostať na divadelnú réžiu. Vyhodili ju odšťadiaľ nakoniec. Niekde sa uchytila na Morave v nejakom divadle. Čiže bol to človek, ktorý niesol v sebe nielen vlastné utrpenie, ale aj utrpenie svojej rodiny. V tejto situácii a rozpore som ho v roku 1988 zažil. Kto ešte vtedy vedel, že o chvíľočku príde rok 1989? To písanie začalo, myslím, v roku 1987, ak sa nemýlim. Písanie bolo týmto výrazne poznačené. Spomínam si, že sme napísali obrazy, s ktorými bol veľmi spokojný. Neuveriteľným spôsobom to korešpondovalo s jeho pocitom. S tým podobným stavom, ktorý jeho hrdina zažíval, ako izolovanosť, odcudzenie, nepochopenie. Napísali sme takýto obraz a na druhý deň, keď som k nemu prišiel, povedal: „Jee, toto neprejde, na tomto ma zase budú ničiť.“ Vyškrtol to, vyhodil to a išli sme trochu iným spôsobom na tú situáciu. Alebo spomínam si, že sme sa stretli na ulici, pri tých prechádzkach starou Bratislavou. Býval na Tolstého, to je tu neďaleko. Stretli sme Dominika Tatarku. Za Dominikom Tatarkom vždy išli aspoň dvaja tí tajní. On sa pri nás pristavil, s Uhrom sa poznali samozrejme, robil jeho *Pannu záračnicu*. Pristavil sa pri nás, debatovali spolu. Potom Tatarka odišiel a Štefan bol bledý. Keď sme prišli k nemu na byt a chceli sme písať, tak hovorí: „A sme v prdeli, pretože tí tajní ma videli zase s tým Tatarkom, zas pôjdu po mne, zas bude zle.“ Skrátka a dobre, bol to zlomený človek. Na konci života, keď sme založili filmovú fakultu v roku 1990, tak o pár mesiacov alebo rokov, už si to nepamätám presne, Štefan Uher zomrel. Zomrel na srdečný infarkt. Bol to naozaj veľmi zlomený človek. Ale vrátim sa k tomu. Učil ma, ako keby zase základy spolupráce scenáristu a režiséra od začiatku. Učil ma krok, akým spôsobom prenikať a učiť sa to režisérске videnie, ktoré je častokrát už ponorené v konkrétnych obrazoch, v konkrétnych situáciách. Ale neurčitých a ešte nie spísaných do obrazov, ako to vlastne preniesť do toho scenára. Ako počúvať toho režiséra, vnímať jeho pocity a dostávať to do scenára. Bola to pre mňa naozaj veľká škola. Bol som rád, keď sme založili filmovú fakultu a úplne na začiatku sme sedeli spolu v kolégiu dekana v roku 1991. Tuším ešte Uher žil. V prvý rok bol dekanom Martin Slivka, dokumentarista, sedeli sme na tom kolégiu. Ja som bol zástupca katedry scenáristiky. Vedúci, lebo Vichta zomrel, tiež na srdce. To ich poznačili tie normalizácie. A Štefan Uher tam bol ako zástupca katedry réžie. Takže toto bol Štefan Uher. Jeho spolupráca bola naozaj výnimočná a poznačila ma na celé ďalšie moje obdobie.

Takže, každý jeden z tých režisérov niečo pre mňa znamenal. Juraja Nvotu som poznal ešte z divadla v Trnave, s ktorým som spolupracoval. Takže bolo také vzájomné doladovanie si všetkých našich skúseností, ktoré sme mali. Jednak z divadla a jednak potom z filmu. Navyše, obsadili sme ho aj do našich filmov. Bol to človek, ktorý rozumel tomu, čo chcem v tej *Muzike* a snažil sa to urobiť čo najpresnejšie. To je asi všetko. O vplyve svojom ako režisérovi nebudem radšej hovoriť (smiech)..

### **Vaša tvorba v 90. rokoch je spätá s režisérom Martinom Šulíkom. Ako sa začala vaša spolupráca?**

Po Uhrovi som už bol pedagógom na katedre scenáristiky, mal som svoj ročník. Nastúpil ten revolučný kvas na škole. Študenti sa venovali viac-menej revolúcii a menej učeníu, ale boli to tiež veľmi zaujímavé roky. Zaujímavé pre mňa tým, že som sa stretol na začiatku 90. rokov s

Martinom Šulíkom. Martin Šulík prišiel za mnou. My sme sa poznali, opäť zase sa musím vrátiť do Martina, tam som ho spoznal ako 12-ročného. Jeho otec, herec martinský, mi ho predstavil: „Toto je Martin, môj syn.“ Tam som bol dramaturgom a videl som ho prvýkrát, potom dlho nič a na škole som ho sem-tam stretol. Martin prišiel za mnou, to už som bol na novovzniknutej filmovej fakulte, a že či by som bol ochotný s ním spolupracovať. Myslím, že som dlho neváhal a dali sme sa dokopy. Tak sme začali písať *Nehu*.

Musím spomenúť jednu vec, že Martina Šulíka, myslím, že som to už aj spomínal v niektorých ďalších rozhovoroch, som poznal ako 12-ročného, keď som bol v martinskom divadle. Jeho otec, pán Šulík, herec, mi ho predstavil. A potom dlho, dlho nič. Ale ja som začal začiatkom 80. rokov učiť na scénografii, na divadelnej fakulte. Moji žiaci boli asi tá generácia okolo Fera Liptáka, Čaneckého, Aleša Votavu. No a Martin Šulík chodil na moje prednášky. Občas, nie na všetky samozrejme. A dost ma provokoval takým tým dobrým Martinovým spôsobom. Vtedy som ho dost výrazne spoznal aj ako človeka, aj ako študenta réžie a začínajúceho režiséra. Keď som bol dekanom na začiatku 90. rokov, tak Martin prišiel za mnou a ponúkol mi spoluprácu, že by chcel, aby sme niečo napísali. Tak začali vznikať naše filmy. *Neha*, *Všetko čo mám rád*, pozdejšie aj s Leščákom potom *Záhrada*, *Orbis Pictus* a ďalšie veci s Martinom.

### **Film *Neha* bol vašim prvým spoločným projektom s Martinom Šulíkom. Ako prebiehalo písanie?**

*Neha* bol projekt, ktorý odrážal celý ten predel roku 1989. To, čo bolo pred ním, ten pocit z tých 80. rokov a ten pocit, ktorý vznikol už na začiatku 90. rokov. Bolo to o dvojici, ktorá strhne mladého človeka a núti alebo ho zaťahuje do svojich špinavostí zo svojej minulosti. A tento mladý človek chce nájsť niečo, nejakú novú cestu pre seba. A tieto dve tendencie sa stretli v *Neha*. Práca s Martinom Šulíkom bola výnimočná v tom, že Martin, podobne ako Štefan Uher, musím povedať, je človek, ktorý má neuveriteľný spôsobom rád film. Je do toho filmu úplne zažratý a zažil som situácie, kedy bol Martin schopný po zhliadnutí spoločného filmu takmer záber po zábere zmapovať celý film tak, ako sme ho videli. Neuveriteľnú filmovú pamäť mal. Toto bolo niečo, čo som pri mojej sklerotickej pamäti na Martinovi obdivoval. Ďalšia vec, ktorú som si vážil, je to, že sme nielenže písali a venovali sa tej téme. Ale chodili na výstavy, vymieňali sme si knihy, chodili sme na filmy, premietali sme si rôzne filmy. Aj to, čo sme mohli zohnať a dotiahnuť do školy, tak sme si premietli. S Martinom som žil plnohodnotný kultúrny život, ktorý bol veľmi bohatý. Zoznámil ma s Ferom Liptákom, s Vladom Godárom. Obkolesili sme sa ľuďmi z rôznych profesií a umeleckých žánrov. To bolo písanie, ktoré je veľmi zaujímavé. Bolo to podobné ako aj so Štefanom Uhrom. To znamená úplne od nuly písanie, veta po vete, každú jednu vetu sme spoločne prešli a takto sme zostavili *Nehu*.

Tá spolupráca bola veľmi intenzívna a taká na základe dlhoročných našich priateľských stretnutí. Na rozdiel od predchádzajúcich režisérov, ako bol Hanák, Trančík alebo pán Uher, bola to veľmi zvláštna práca. S Martinom to bolo niečo diametrálne odlišné. Predovšetkým sme sa snažili nejak naladiť na spoločnú vlnu, a to nielen v súvislosti s filmom, ale vôbec so všetkým. Začali sme si požičiavať a čítať knihy, začali sme chodiť na výstavy, chodili sme spoločne na filmy do kina. Púšťali sme si aj zaujímavé veci. Takže bolo to také veľmi intenzívne a nebolo to len o písaní, ale bolo to vôbec o takom zvláštnom súžití, ktoré zahŕňovalo aj takéto činnosti. Aj to samotné písanie bolo zvláštné. Nesedeli sme niekde, len občas sme sedeli v kaviarni alebo u Martina. Ale väčšinou sme aj chodili po meste. Chodili sme tak, že sme sa občas ocitli úplne na okraji Bratislavy. Prešli sme desiatky kilometrov a

popri tom sme niečo rozprávali. Nejakým spôsobom sme debatovali o veciach, ktoré možno ani nesúviseli s písaním. Takýmto spôsobom sme fungovali niekoľko rokov.

Pripomeniem len, že napríklad *Nehu* sme písali čiastočne pod vplyvom knižky, ktorú sme si požičali a o ktorej sme strašne hlavne debatovali, a to bol Hermann Hesse, *Siddhártha*. Je to pút' hrdinu smerom k tomu Budhovi, k poznaniu niečoho univerzálneho a nového, odrhnutého od úplne bežného života. Takýmto spôsobom sme čiastočne videli aj toho nášho hrdinu, ktorý sa prebudí a zistí, povie mu matka, že zbil otca a odíde a buchne dverami. Odíde z domu hľadať sám seba. Aj hľadať niečo v takomto novom, premenlivom svete, lebo bol to samozrejme koniec roku 1989 a 90. roky. Ešte taký detail drobný spomeniem, že na ten film sme si siahli, na jeho realizáciu, zvláštnym spôsobom. Tibor Vichťa, dramaturg a scenárista na Kolibe, ktorá tiež už tak pomaly zanikala, nám povedal, že tam sú ešte peniaze na jeden film. Nie veľké, teraz neviem, koľko to bolo, ale bolo to naozaj na taký nie veľký film, ale že sú tam už posledné peniaze. Takže sme vlastne za posledné kolibské peniaze nakrútili *Nehu*. Neviem, či sa ešte potom niečo tam stihlo urobiť, ale potom sa Koliba totálne rozpadla. To sú tie 90. roky, veľmi búrlivé roky, pretože diali sa veci aj v divadle, odkiaľ som pomaličky odchádzal. V roku 1989 sa Nová scéna roztrhala a vznikla Astorka, divadlo Korzo. Začal som učiť na škole, už nie scénografiu, ale scenáristov. Mal som prvý ročník, ktorý mi Vichťa dal. To znamená, že som sa z toho dlhoročného divadelného aktívneho pôsobenia presunul úplne na školu a presunul viac-menej aj smerom k tomu filmu. Keďže som na tej filmovej fakulte zakotvil ako dekan.

### **Potom nasledovali ďalšie spoločné filmy...**

Takže pri písaní *Všetko čo mám rád*, ďalšieho filmu, sme už boli zohratí a dokázali sme veľmi pružne reagovať na všetky podnety, ktoré na začiatku 90. rokov na nás útočili zo všetkých možných strán. Bolo to zaujímavé tým aj, že Koliba sa rozpadla. Filmový priemysel sa rozpadol, filmári sa rozprchlí všade možne a niektorí predovšetkým aj na školu. Stratilo sa takéto centrum, dramaturgické kolibské centrum, ktoré bolo veľmi dôležité pre scenáristov a pre režisérov, ale vôbec pre všetky profesie. Toto zmizlo a ocitli sme sa v akomsi filmárskom vákuu, ktoré bolo okolo nás. Myslím, že okrem Martina málokto režisér robil niečo v tých časoch. Neboli peniaze, rozpad tej Koliby, neboli nejaké štruktúry, ktoré by pomáhali získavať financie. Štátny film sa rozpadol. V tomto vákuu sme s Martinom pracovali na filme *Všetko čo mám rád*. Našťastie sme stretli veľmi kvalitného a dobrého producenta Ruda Biermanna, ktorý nám pomáhal a bol ochotný hľadať peniaze a venovať tieto peniaze do toho ďalšieho projektu. Tak sa tam dotiahla aj tá anglická herečka Gina Bellman. Dotiahli sa tam veľmi kvalitní herci, kvalitný štáb, takže bola to veľmi výnimočná práca. Martin do filmu obsadil dokonca aj svojho otca.

Ďalší film bola *Záhrada*. To už bolo trochu komplikovanejšie, pretože ja som po *Všetko čo mám rád* sa akoby začal odstrihávať od Martina. Režiroval som si svoj televízny projekt *O psičkovi a mačičke*. Potom som režiroval aj adaptáciu Cígera Hronského *Na Bukvovom dvore*. Tak som sa tak odstrihával od Martina a čakal som, že si nájde nejakého nového scenáristu, generačne bližšieho, a našiel si Mareka Leščáka. Takže oni už mali rozpísaný scenár *Záhrady*, keď ma pribrali do tejto spolupráce. Opäť som sa ocitol v situácii, kedy som písal s režisérom, ale aj s ďalším scenáristom. Podobne ako pri Trančíkovi, keď sme písali s Honzom Fleischerom. Bola to úplne iná situácia a iné písanie, ako keď som písal s Martinom Šulíkom. *Záhrada* bola v tomto úplne iná a Martin viac-menej prechádzal na iný spôsob fungovania so scenáristom. S Marekom Leščákom začali byť dôvernejší, čo sa týka filmárčiny. Začali užšie kooperovať. A to sa prejavilo na tom ďalšom projekte, *Orbis Pictus*.

*Orbis Pictus* bol podobne projekt, ktorý už nevznikal vo dvojici s Martinom, ale v trojici s Marekom Leščákom. Podobným spôsobom sme v tejto trojici potom spolupracovali aj na projekte, ktorý vznikol v Čechách. A bola to *Praha očima*. Boli to poviedky, ktoré režírovali rôzni režiséri generačne blízki Martinovi Šulíkovi. A bol to poviedkový film, ktorý vznikol v 90. rokoch. To je asi všetko.

Bolo to také intenzívne, že v tej poslednej fáze, už pri písaní povedzme *Všetko čo mám rád*, ale aj *Záhrady*, som mal čiastočne pocit takej ponorky. Mal som tendenciu trochu Martina posunúť kdesi inde, k niekomu inému. Vedel som, že napríklad s Marekom Leščákom si veľmi dobre rozumejú, pretože už som mal pocit, že sa často opakujem a že ho až príliš ovplyvňujem. A Martin predsa len potreboval svoj rozbeh. Ja už som bol pomaličky na konci svojho písania a on vlastne začínal v kinematografii. Takýmto spôsobom som sa snažil Martina posunúť bližšie k niečomu inému a ponúkal sa ten Marek Leščák, s ktorým si rozumel ešte aj zo školy.

**Vaše prvé dva filmy s Martinom Šulíkom, *Neha* a *Všetko čo mám rád*, reagovali svojím spôsobom na vtedajšiu spoločensko-kultúrnu situáciu na Slovensku, ale bol to práve tretí film *Záhrada*, ktorý naozaj zarezonoval s publikom. Síce ste hovorili, že ste sa pridali do procesu písania scenára, ale ako by ste si vysvetlili jeho spoločensko-kultúrny význam v dobe, keď vyšiel?**

Mali sme trochu smolu s *Nehou* a so *Všetko čo mám rád*. Bolo to v čase prudkých premien a kinematografia bola totálne rozbitá. Koliba padla, filmári boli rozmetaní a okolo nás sa v tej kinematografii nič nedialo. Ten film zapadol do skoro až mŕtveho priestoru. Na rozdiel od toho *Záhrada* vstupovala do rokov, kedy sa kinematografia začala prebúdzat' a začali sa objavovať prvé pokusy preraziť tú depku z rozpadu kinematografie. A začali sa objavovať aj ďalšie projekty. To bola jedna vec. A druhá vec, myslím si, že *Záhrada* mala v sebe niečo, čo bolo odrazu proti reálnemu svetu, ktorý bol zaťažený informáciami totálnych zmien, čiže politické zmeny na začiatku 90. rokov. Ľudia mali toho dosť a túžili po niečom, čo je trochu mimo realitu, čo sa dotýka vecí, ktoré sú spojené síce s našou minulosťou, a zároveň s prítomnosťou. Ale zvláštnym spôsobom, akoby cez optiku zvláštnoho sveta, mystického, plného odkazov na literatúru, vecí z filozofie a vôbec z vecí mimo súčasných, reálnych kontúr. Niečo, čo ľudí priťahovalo sústrediť sa viac na seba ako na to, čo sa deje okolo nás. Celá *Záhrada* bola koncipovaná ako uzavretý svet, ktorý môže byť aj svetom v človeku. Môže to byť svet, v ktorom sú všetky naše spomienky, naše skúsenosti, všetko, čo sme si prečítali, čo sme zažili a čo nám odkázali naši predkovia. To bola záhrada, v ktorej sa dialo všeličo, aj reálne, ale aj snové, ktoré súviselo s vecami vnútornými, s tým vnútorným svetom. Preto do tej záhrady vstupuje aj Jean-Jacques Rousseau aj Wittgenstein sa tam objaví. A ďalšie a ďalšie veci, ktoré súviseli s takými skoro až odkazmi na filozofiu, ktorá určovala príklon k prírode, príklon k skúmaniu samého seba. Preto to bolo zaujímavé, hoci, priznám sa, pre mňa je to film *Všetko čo mám rád*, ktorý je silnejší a vzácnejší, dokonca spolu s tou *Nehou*. A to aj s takým zvláštnym spôsobom, akým sme ho prezentovali pred poľskými kritikmi v Lagowe. Bola to zvláštna situácia. My sme tam cestovali s Martinom, dlho. Prišli sme tam hlboko v noci a to osadenstvo toho festivalu nejak popíjalo. A prijalo nás veľmi čudne, tak odmerane, že zo Slovenska, čo tam, tam sa nič nedeje, tam je to také ako by nič zaspaté. Bol tam aj jeden maďarský kritik a spolu s Poliakmi hovoril a tí Poliáci zvlášť zvýrazňovali: „My, keď ideme do Budapešti, tak ani nevieme, že prejdeme cez to Slovensko.“ To je čierna diera, ktorá vlastne nič neznamená. Takýmto spôsobom sme tam prenikli tesne pred polnocou a vydržali sme s nimi do druhej, do tretej a dosť nás urážali. Potom vznikla situácia, že sa premietol film *Všetko čo mám rád*. Po premietaní sme išli s Martinom cestou z kinosály do ubytovni a na krajnici stáli asi 4 alebo 5 ľudí. A jeden z nich si kľakol na ceste,

bol to dokumentarista, a ďakoval nám za film, ktorý ho tak neuveriteľným spôsobom oslovil. A aj tých ostatných. Nakoniec sme ten festival vyhrali a celá poľská kritika, ktorá tam bola zúčastnená, bolo ich tam dosť, začala o Šulíkovi písať veľmi pozitívne veci v poľských filmových časopisoch. Aj ho pozývali na rôzne besedy, mal tam aj svoj fanklub. Dokonca aj moja Zuzka, ktorá hrala neskôr v *Záhrade*, tiež nejakým spôsobom sa to preklopilo a podobne tam mala svoj fanklub. Čiže to *Všetko čo mám rád* nás z tej poľskej strany nabudilo na to, že sme urobili celkom zaujímavý film. Hoci tie odozvy neboli až také ako na *Záhradu*. Navyše, vo *Všetko čo mám rád* sme pokračovali v tom, čo som už hovoril aj kdesi na začiatku, že s Martinom sme sa snažili do tých filmov dostať všetko, čo sme prečítali, všetko, čo sme sa dozvedeli a mali napozierané. Napríklad v *Nehe* tie citácie, ktoré si náš hrdina píše na stenu alebo ktoré sa tam hovoria, to sú z tých mojich literárnych časopisov zo 60. rokov, kedy som si ako 14, 15-ročný kupoval časopisy. Tak tam boli citácie, ktoré zozbieral slávny režisér (scenárista – pozn. E. F.) Jean-Claude Carrière. Jeho knižka sa volala *Slovník volovín a bludov*. Boli to naozaj veľké hlúposti, ktoré sa kedysi popísali a ktoré sa zhromažďovali v rôznych periodikách – a on to vydal. Aj z tých sme citovali do *Nehy*. Vo *Všetko čo mám rád* to išlo ešte ďalej, tam sme to zostavili zo všetkého, čo naozaj máme radi. Napísali sme si na papierik svoj zoznam, čo máme radi, a to všetko sme do filmu dostali. Dežo Ursiny, James Joyce, všetky veci, ktoré sa tam objavia. *Friigo na mašine*, všetky veci z nemého filmu, z hudby, z literatúry. To sme do toho filmu natlačili. Tá práca nebola len o tom, ako vnímame svet okolo seba, čo sa deje okolo nás, ale boli to filmy, ktoré hovorili o tom, čo všetko máme napozierané, načítané, a to sme sa snažili do toho filmu dostať. A aby to malo presah aj na ostatných ľudí. *Záhrada* bola niečo iné. Tu *Záhradu* začal Martin písať s Marekom Leščákom. Pribrali ma až dodatočne. Hoci potom bola situácia, že Marek od toho trochu cúvol a ja som s Martinom už dokončieval poslednú verziu sám. Takže to bola *Záhrada*. *Záhrada* mala ohlas aj preto, že sme za to dostali Českého leva. Malo to zrejme svoj dosah aj na ohlasy na Slovensku.

**Zaujímavé je aj prepojenie *Záhrady* s *Orbis Pictus*, keďže *Záhrada* končí vetou: „Konečne je všetko tak, ako má byť“ a *Orbis Pictus* ju na prvý pohľad ako keby neguje alebo zosmiešňuje svojim doplnením: „Konečne je všetko tak, ako má byť. Kde som mával hlavu, narástla mi ríť.“ Aký to má pre vás význam?**

Predovšetkým treba povedať, že veľa materiálov a podnetov do *Záhrady* aj do *Orbis Pictus* nazbieral Marek Leščák. Mal otca etnografa. Do *Záhrady* aj do *Orbis Pictus* Marek doniesol strašne veľa materiálu, ktoré mal zozbierané a ktoré mal usadené v hlave smerom k tým odkazom z minulosti a k veciam, ktoré fungovali v týchto filmoch. Čiže tam je veľmi výrazný rukopis aj toho Mareka. Do toho som ja vliezol a snažili sme sa tieto dva projekty trochu prepojiť. Ak *Záhrada* bola svetom uzavretým v hlave alebo v jednej záhrade, ohrade izolovanej od okolitého sveta, tak *Orbis Pictus* zrazu bol podľa Komenského. Obrázky z celého sveta. A pre nás celý svet bol v tej chvíli Slovensko. Viete, čo sa vlastne dialo v tom čase? Potom v roku 1993, v 1994, mečiarizmus ovládol absolútne celú krajinu a tlačili pečať svojho pohľadu na veci okolo. Začali sa veci, firmy a celé to bohatstvo, ktoré fungovalo na Slovensku, tak sa rozdeľovalo a rozkrádalo a popridelovalo svojim kamarátom. Toto za mečiarizmu bolo vypuklé a ovplyvnilo celý systém kontrol, zákazov, príkazov a sledovania ľudí. Nevieť prečo sa to takto dialo, ale bol to zrazu nábeh v takej totalite. Jemnej samozrejme, nie nejakej zúrivej, ako bolo predtým, ale predsa len tým, že HZDS vlastne ovládlo celý parlament a politiku a aj ekonomiku, hrozilo, že diktovali svoje predstavy. To malo dopad na kultúru, na školstvo. Bol som vtedy dekanom a viem, že nám zakázali alebo zobrali všetky peniaze, ktoré sme mali pridelené na študentské projekty, a tie presunuli, aspoň si myslím, na vznik bystrickej fakulty vtedy. V tejto situácii sme chceli ukázať obraz, také putovanie po Slovensku, ale zvláštne putovanie, ktoré by malo prvky aj zo *Záhrady*. Prvky,

ktoré sú trošku mystické a uletené od reality. Napríklad tým, že matka hrdinky žila v krabici od kakaa a že to putovanie nie je reálnym Slovenskom, ale Slovenskom zdeformovaným a videným cez optiku tohto dievčaťa, ktoré pravdepodobne pustili z ústavu. Nie je to reálny obraz krajiny, ale putovanie zdeformovanou krajinou, ktorá má v sebe znaky doby, ktorá bola naozaj zvláštna a krutá, hlavne k umeniu a kultúre, samozrejme okrem iného. Preto *Záhrada* končí vetou, ktorú som vymyslel asi na poslednú chvíľu. Neviem, či to bolo spolu s Martinom alebo sám, ale je to veta: „Konečne je všetko tak, ako má byť.“ Vo chvíli, keď Marian Labuda pozerá a vidí, že hrdinka sa vznáša nad stolom a lieta vo vzduchu. Znamená to, že je mimo reality. Konečne je to všetko tak, ako má byť. Konečne je realita mimo a nastupuje niečo, čo je nad tým. V *Orbis Pictus* sa táto veta dostala do kontrastu s tým, že realita je obrátená, ale nie do mystickej podoby a do takého vnútorného sveta, ale že je obrátená do deštrukcie. Tam, kde som mával hlavu, mám teraz riť. Je to obrátené, postavené na hlavu. Je to všetko vykoľajené z reality a z toho všetkého, čo je. Nie spôsobom ako v *Záhrade*, ale spôsobom ďaleko krutejším a deštruktívnejším, absurdnejším, by sa aj dalo povedať. Takže toto je porovnanie dvoch záverečných posolstiev. V *Orbis Pictus* je stanica, kde vlaky už ani nechodia. A nič sa tam nedeje. Slovensko začalo byť odtrhnuté od sveta. Začalo byť čiernou dierou v Európe, ako sa hovorilo, kým to potom tá ďalšia garnitúra okolo Dzurindu trošku nezvratila a vrátila nás naspäť do Európy a do Severoatlantického paktu. Ale v čase, keď sme robili *Orbis Pictus*, tak to boli roky deštruované a vychýlené z normálu.

### **V 90. rokoch ste však mali aj projekty, ktoré nesúviseli s Martinom Šulíkom. Aké?**

Tieto roky boli búrlivé aj v tom, že okrem písania pre film s Martinom Šulíkom som si písal aj pre televíziu. Napísal som adaptáciu Cígera-Hronského *Na Bukvovom dvore*. Ten Cíger-Hronský... nebolo to moje prvé stretnutie s klasikou. Ja som začal svoju divadelnú činnosť adaptáciou Timravy, *Ľapákovcami*. A Cíger-Hronský bol jeden z tých autorov, ktorých som v Martine začal pozorne sledovať a čítať. Urobil som si adaptáciu jeho prózy *Na Bukvovom dvore* a tú som si aj v televízii režíroval. Bolo to opäť také narychlo, opäť sa uvoľnili nejaké prostriedky, uvoľnil sa taký termín, tuším 12 dní alebo koľko. A len pár dní na strih, takže som to rýchle dal dokopy a zrealizoval som aj tento projekt.

V 90. rokoch, v roku 1992, vo chvíli, keď sa už začala rozpadat' Československá republika, vyhládal som si text Josefa Čapka *O psíčkovi a mačičke*. A snažil som sa urobiť z toho takú parafrázu, nie adaptáciu tejto knihy, to by bolo veľmi čudné a navyše existoval už aj kreslený film. Tak som spravil parafrázu o dvoch 100-ročných alebo aj 110-ročných manželoch, ktorí začínajú spomínať od začiatku 20. storočia až do súčasnosti, do tých 90. rokov, na svoj život. Robia to zvláštnym spôsobom, ako keby sa psíček a mačička hádali a vyhľadávali konflikty smerom k svojmu životu. K tomu všetkému, čo za tých 100 rokov prežili. Toto som písal pre televízny film. Nakoniec z toho televízny film nebol, pretože opäť sa nenašli peniaze, ale našli sa peniaze na inscenáciu. Takže to, čo som si predstavoval v realite, že ten psíček a mačička budú niekde v bratislavskom Starom Meste, v nejakom pavlačovom byte bývať a že do toho zatiahnem celé toto prostredie, tak nakoniec som mal v dispozícii len ateliér. A navyše ateliér, kde nebolo možné robiť veľké veci, lebo tých termínov bolo málo, tak som to urobil ako systém, že som priznal ten ateliér. Na začiatku inscenácie kamera ide zvrchu a vidíme, že sú to kulisy, že sú to papundeklové a papierové kulisy, v ktorých sa celý tento diel odohráva. Trošku mi to zmenilo koncepciu, ale zostal tam hlavný princíp, že tam bol aj rozprávač, ktorého robil Milan Lasica, ktorý parafrázoval celý príbeh a aj konfrontoval ho s tým psíčkom a mačičkou Josefa Čapka. Tento príbeh, napísaný pre televíziu ako film, sa potom dostal aj do divadla. V pražskom národnom divadle text režíroval Maroš Porubjak s čiastočnou úpravou tým, že Karel Steigerwald to preložil do češtiny, ale len polovičku. Psíčka preložil do češtiny, mačička zostala v slovenčine. Takže to hrali český herec a slovenská herečka. Trošku sa

z toho rozprávača, ktorého robil Lasica, dostal aj iný prvok. Rozprávač bola skôr dramatická postava, ktorá vstupovala do deja, a bola to skôr ženská postava. Bol to taký anjel, ktorý vlastne nie je ani mužom, ani ženou, a ten komentoval udalosti. To bola inscenácia v Pražskom národnom divadle, hrala sa štyri roky a myslím, že niekoľkokrát hosťovali aj v Bratislave v Štúdiu S. Okrem toho som ďalej spolupracoval s divadlami a zároveň som robil to najdôležitejšie, na čo som bol zvolený, a to prácu na filmovej fakulte.

**Po *O psičkovi a mačičke* a *Na Bukvovom dvore*, o 21 rokov neskôr, ste začali režírovať váš prvý hraný film pre kiná *Agáva*. Ako veľmi sa líšila táto vaša režisárska skúsenosť so skúsenosťami pri režírovaní v televízii?**

Ja som vlastne nikdy nemal skúsenosti s réžiou. Mal som skúsenosti s réžiou v divadle. Režiroval som od antiky až po veci, ktoré som si napísal sám, ale nebolo toho jednak veľa a jednak réžia bola pre mňa len okrajovým pôsobiskom, pretože na to človek musí mať trochu aj povahu. Tá práca s hercom, organizovanie toho všetkého, čo sa týka inscenácie, napríklad spolupráca so scénografom, s kostýmovou výtvarníčkou, s dramaturgom, vlastne s celým štábom v divadle, je veľmi náročná práca. A úprimne poviem, že ma až tak veľmi nebaví. Ale išiel som do toho vždy, keď som mal na to čas, chuť a keď sa vyskytla nejaká príležitosť. Alebo keď bolo väčšinou také okienko, kedy režiséri nemali chuť vtedy režírovať a boli niekde inde, napríklad režírovali v Prahe alebo v Národnom divadle. Tak ja som si na Novej scéne niekedy zrežiroval svoje veci. Takto som si robil *Ľapákovcov* v takej svojej úprave. Robil som Aristofanove *Žaby*, robil som Majakovského a na konci 80. rokov v búrlivých časoch som robil text, ktorý bol dlho zakázaný a ktorý sa vôbec nesmel robiť, a to bol Bulgakov, *Purpurový ostrov*. Toto boli moje režijné skúsenosti. Keď som začal režírovať adaptáciu Cigera-Hronského, tak to boli pre mňa novinky v tom, že som nedokázal presne odhadnúť, čo to všetko obnáša v súvislosti s celým televíznym štábom, ktorý je zapojený do takejto réžie. Spolupráca s kameramanmi, boli tam asistenti kamery, zrazu tam boli zvukári, celý zvukársky štáb. Celý proces bol veľmi náročný, ale navyše ešte aj podmienený tým, že to opäť bolo okienko, do ktorého som sa vtesnal a ktoré nebolo príliš veľké. Ale tuším sme to zvládli celkom prijateľne. A ten televízny film mal celkom pozitívnu odozvu. Okrem toho som režíroval aj toho *Psička a mačičku*, ale to bola iná réžia. Bola to réžia v štúdiu a televízna inscenácia, ktorá vznikala na v decembri 1992. V čase, kedy po polnoci sa to všetko zmenilo na Slovenskú televíziu, nie Československú televíziu. Mali sme tam vtedy ešte problém s tým, že potrebovali sme tam vlajočku Slovenskej republiky, ktorá ešte nebola, ale chceli sme to tam dostať na konci. Tak sme ani nevedeli, aká bude, tak Jožo Ciller, výtvarník, niečo tam vymyslel. Takže toto boli moje rézie.

Keď som opäť, skoro nechtiac, dostal príležitosť režírovať *Agávu*, tak to bol pre mňa veľmi riskantný krok. Jednak *Agáva* bola napísaná pôvodne okolo roku 1996 alebo 1997 pre televíziu. Potom sa z toho stala dokonca dvojdielna televízna vec, ktorá sa mala realizovať v televízii. Padlo to kvôli tomu, že sa v tých časoch každú chvíľu menil riaditeľ, menila sa zostava, a hoci o to bol záujem, tak sa to nakoniec v televízii nezrealizovalo. Potom prišiel taký návrh od, tuším, Vlada Balka, že by to chcel režírovať on. Rozbehol sa projekt, chodili sme na obhliadky, teda on chodil na obhliadky a tak si to pripravoval. A z ničoho nič od toho odskočil. Potom do toho vstúpil Rudo Biermann s tým, že už keď sa to takto rozbehlo, tak nech sa v tom pokračuje. Navyše, dostal som na to aj grant v Audiovizuálnom fonde. Nie veľký, ale bola tam možnosť, že v nejakej ďalšej spolupráci by sa to mohlo zrealizovať. Takže som to rozbiehal ako režisér s kameramanom Martinom Štrbom. Padlo aj to, Rudovi do toho vošlo niečo iné a celé sa to zastavilo. Takže po ďalšej pauze ma oslovil producent Patrik Pašš, že do toho ide a nájde nejaké prostriedky v televízii, aby som sa do toho pustil. Scenár už bol vykuchaný. Z toho dvojdielného scenára bolo niečo ako jeden celovečerný film.

Navyše bolo to urobené dosť narýchlo, pretože som to vykuchal, poškrtal a zredukoval na poslednú chvíľu, aby sa to dalo realizovať. Nebol to projekt, ktorý by som nosil v sebe a teraz ho chcel týmto spôsobom urobiť. Skôr som vždy o ňom uvažoval ako o dvojdielnej televíznej veci. Tá réžia bola pre mňa veľkou výzvou, či vôbec zvládnem toto remeslo, ktoré som nemal naštudované (smiech) a nemal som veľmi v láske, ako som už spomínal. Napriek tomu som sa do toho pustil s tým, že tá téma už ako keby trošku vyprchala vo mne a nebola až tak prítomná v spoločnosti. Ale predsa len nejaké odkazy na súčasnosť by sa tam dali nájsť. Do réžie som sa pustil s tým, že som si do toho obsadil ľudí, s ktorými som už predtým spolupracoval. To bol Milan Lasica, Milan Kňažko a ďalší, ktorých som poznal z divadla. Celý projekt sa zrealizoval bez nejakých veľkých ťažkostí a konfliktov. Výsledok je taký, ako je. Nie som samozrejme s tým veľmi spokojný a ani to nechcem zaradiť medzi svoje najlepšie a najkvalitnejšie veci, na ktorých som pracoval. Ale predsa len je to niečo, čo som urobil a za čo by som sa nemal hanbiť a mal by som si to obhájiť kedykoľvek. Viem, že boli na to aj nejaké pozitívne ohlasy, ale väčšinou tie ohlasy boli trošku negatívne. Hoci, myslím si, že v rámci celej kolekcie slovenských filmov v desiatich rokoch na Slovensku to nebolo úplne to najhoršie, čo vzniklo. Toto je moja skúsenosť s réžiou. Opäť zdôrazním, že réžia nie je to, k čomu by som vždy programovo smeroval. Skôr bola len odskok od mojej scenáristickej práce a predovšetkým od práce pre divadlo. Ale aj pre svoje veci, ktoré by som nazval funkcionárske, ktoré súviseli s divadelnou fakultou kedysi na škole a potom vôbec s filmovou fakultou.

### **Líši sa podľa vás prístup hercov vo filmových a divadelných úlohách?**

To by mohli asi o tom najlepšie herci povedať, alebo režiséri, ktorí hercov majú už načítaných cez veľa svojich projektov. Ja viem, že práca v divadle je zaujímavá tým, že donekonečna opakujete na skúškach, donekonečna hľadáte významy z toho textu s hercami. Upravujete text a nakoniec oni si ho aj tak častokrát v tom predstavení prispôsobujú na svoj obraz. Je to ďaleko voľnejšia práca s predlohou ako vo filme. Vo filme predsa len máte isté mantinely, ktoré nemôžete tak ľahko prekračovať. Keď by ste začali improvizovať, tak samozrejme môžete aj to, ale musíte byť veľmi skúsení. Začnete improvizovať, tak sa rozbehnete a častokrát sa odchýlite od pôvodného scenáristického zámeru. Tam je to prísnejšie. A herecká práca je navyše rozdrobená do fragmentov, ktoré sa častokrát realizujú spôsobom ako napríklad: fragment z tretieho obrazu sa vzápätí spája s prvkami, ktoré sú z konca filmu. Herec musí byť schopný držať líniu svojej postavy aj cez takéto veľké oblúky. A nie je to kontinuita ako v divadelnom predstavení, kedy ten herec ide a za dve hodiny tu postavu vytvorí. Tu ju vytvára počas 25 alebo koľkých dní. Musí si to udržať a musí dokázať do svojej postavy dostať všetko, čo je rozdrobené fragmentárne pri tej tvorbe na obrovskej ploche. Navyše ešte poprehadzované krížom krážom. To je veľmi náročné. Dobrý filmový herec musí mať naozaj skúsenosti, aby vytvoril kvalitnú postavu. Je to samozrejme niečo iné, keď sa režisér rozhodne obsadiť nehercov a do svojho projektu dostať autentické prvky. To je zase úplne iná práca, ale to je práca s nehercami, čiže niečo iné. To dokázal bravúrne Miloš Forman, keď vidíte jeho filmy. Takýmto spôsobom manipulovať a korigovať tých ľudí, tak aby vytvorili to, čo on chce. Ale práca na veľkej filmovej postave chce naozaj kvalitných, dobrých a skúsených hercov, ktorí vedia, čo je to filmová práca.

### **Ako veľmi sa z vašich skúseností líši proces písania pôvodného scenára a scenára podľa literárnej predlohy?**

Písanie podľa literárnej predlohy to je súkromná, osobná záležitosť. Ja s mojím písacím náradím alebo tabletom, s počítačom a s knihou, ktorú sa snažím adaptovať. Písanie z pôvodného scenára som vždy robil s niekým, buď s režisérmi, alebo niekedy s ďalším

scenáristom. Je to práca, ktorá je náročná v tom, že musíte sa zohrať s tým partnerom tak, aby ste boli na jednej vlne. A rozmýšľali a uvažovali podobným spôsobom, aby to písanie nebolo neustálym konfliktom a hádaním sa o niečom, ale aby to bolo plynulé písanie na istej spoločnej vlne. Adaptácia je taká záležitosť, že sa snažíte toho autora zachovať čo najvernejšie. Napríklad toho Cígera-Hronského. Alebo, vezmete si Čapka, len ako istý námiet alebo istú predlohu, s ktorou sa hráte a ktorú si prispôsobujete k svojej téme. Ale v mojom prípade sa väčšinou adaptácia snaží za každú cenu čo najvernejšie zachovať ducha toho autora. Nemám rád adaptácie, ktoré odskočia od toho autora a prijímú povedzme základné dejové línie, ale potom si s tým robia, čo chcú, a pretvárajú to totálne na svoj obraz, zabúdajú na toho autora. Vždy som sa snažil toho autora nejakým spôsobom pochopiť. A aj cez to, že ho trošku aktualizujete, tak ho predsa v tej adaptácii zachovať čo najvernejšie. Tak som robil aj *Jozefa Maku* Cígera-Hronského. Snažil som sa ešte aj ten cígero-hronský jazyk dostať do dialógov tak, aby neboli literárne ako v tej predlohe, ale predsa len, aby zachovali ducha Cígera-Hronského. Bežak to potom nechtiac ešte viac skresal a patinu Cígera-Hronského tam občas vygumoval a vyhodil. Ale to je iná vec. Takisto aj pri Timrave, hoci som si zobral základ z poviedky, predsa len, každý dialóg, ktorý som tam potreboval dostať, lebo v poviedke veľa dialógov nebolo, tak som sa to snažil cez Timravu pretlmočiť do toho textu. Strašne rád si vážim literátov, pretože oni nie sú na to, aby sme ich rozkrájali alebo prerobili na svoj obraz. Ale aby sme sa snažili to, čo oni dostali do literárneho jazyka, pretlmočiť čo najvernejšie do jazyka filmového. Nie vždy sa to podarí, ale to je môj základný princíp, ktorý sa snažím podržať.

**Stali ste sa opakovane dekanom filmovej fakulty aj rektorom VŠMU. Ako by ste opísali vývoj a postupnú zmenu na fakulte v čase svojho druhého volebného obdobia? Povedali ste, že ste chceli navrátiť fakulte atmosféru 90. rokov. Myslíte, že sa vám to za vašej pôsobnosti podarilo?**

Ešte v krátkosti poviem, že som bol súčasťou aj toho fakultného zázemia, ale aj školského na úrovni dekana a rektora. Keď sme založili filmovú fakultu, tak chvíľočku bol dekan Martin Slivka, ale ten po roku odišiel robiť svoj projekt a ja som sa ocitol na stoličke dekana. Takže v tej najťažšej situácii, kedy sme síce založili filmovú fakultu, ale nezískali sme žiadne priestory. Museli sme sa deliť s divadelnou fakultou. To znamená, mali sme pár učební, jednu malú kinosáličku, žiadne strižne, len jeden kamrlík pre strihačov, a nemali sme vôbec žiadne zázemie. Ani kamery, ani nič dôležité. Postupne z Koliby Stano Szomolányi sem-tam niečo ukoristil. Ale mali sme za úlohu tú fakultu dobudovať, aby bola kompletná, aby tam boli dokumentaristi, produkcia, strih, kamera, režiséri, scenáristi, animovaná tvorba. Aby to boli profesie, ktoré kompletne tvoria celé filmárske zázemie. To sa nám postupne aj podarilo a dokonca sa nám na konci 90. rokov podarilo aj pripravovať projekt budúcej filmovej fakulty. To je ten priestor, kde teraz sedíme. V roku 2003 sa nám to podarilo vybudovať. To už som bol ale rektor. A to moje rektorské obdobie bolo zároveň obdobím, kedy som sa tak trošku odtáhol od filmovej fakulty. Tým, že som zostal na Ventúrskej, filmová fakulta už bola v týchto nových priestoroch, tá komunikácia už nebola taká dôsledná. Hoci som učil, ale učil som scenáristov viac-menej vo svojej kancelárii na Ventúrskej. A filmová fakulta začala žiť už akoby svojím životom. A ja som bol kdesi nad tým a komplexne som sa staral o hudobníkov, divadelníkov a filmárov. A do toho života filmárskeho som, čo sa týkalo štúdia, až tak nezasahoval. Až na konci, keď som skončil ako rektor, tak po ďalších štyroch rokoch som nastúpil znovu za dekana a odkrútil som si svoje posledné dekanské obdobie. To bol aj koniec mojej spolupráce s fakultou a so školou. Zapleskol som dverami a povedal som si, že stačilo, že po toľkých rokoch a po toľkých veciach, ktoré som prežil, treba si oddýchnuť a treba nechať priestor ďalším, aby sa tomu venovali. A robili si to podľa svojho. Takže to je všetko. Končím.

Ťažko hovoriť sám za seba, či sa mi niečo podarilo alebo nepodarilo. Ale predsa len. Začiatok 90. rokov bol zaujímavý v tom, že sme vznikli ako fakulta bez celého toho zázemia fakulty. Nemali sme tam žiadne strižne, žiadne priestory, ktoré by umožňovali študentom naplno využívať všetky technológie, ktorých sme mali samozrejme poskromne. Dve alebo tri kamerky, ktoré boli vyradené z Koliby, nejaký strihací stôl, ktorý neviem, či bol aj funkčný. To boli všetky technológie, ktoré sme mali k dispozícii. Napriek tomu tam bol veľmi zvláštny entuziazmus. Tým, že zanikla Koliba, že vyhadzovali z televízie kopec zaujímavých a tvorivých ľudí, tak sme sa za necelé prvé dva roky snažili týchto ľudí dostať na školu. Všetkých zaujímavých kameramanov a scenáristov. Ja som napríklad Duška odchytil na ulici pred Univerzitnou knižnicou. Hoci nemal vyštudovanú filmovú školu, predsa som ho prinútil. On hovoril, že som ho skoro dovliekol do školy. Prinútil som ho, aby prišiel na školu, učil scenáristiku, pretože mal za sebou kvalitné, dobré scenáre a filmy. Takýmto spôsobom sme to všetko budovali a sústredili sme v tom čase vo fakulte kvalitných ľudí. Rozprúdilo sa to tam neveriteľným spôsobom. Rudolf Urc, nedávno bol jeho pohreb, začal veľmi kvalitne budovať animovanú tvorbu. Stano Szomolányi budoval katedru kamery. Patrik Pašš začal budovať strihačov. Ako scenáristi sme sa dávali dokopy, sústredil som tam všetkých. Joža Paštéku, Puškáša, Duška. Navyše vždy kvalitných absolventov, napríklad Mareka Leščáka. To všetko sme sústreďovali na tej katedre. Vtedy to bola ešte katedra scenáristiky. A takto to fungovalo aj na ostatných katedrách. Na dokumente sa tam dotiahol Dušan Hanák, ktorý nejakým spôsobom bol odtiaľ vystrnadený. Neviem, nechcem sa k tomu vracieť, lebo som už nebol vtedy na fakulte, ale bol som, tuším, na rektoráte.

Napriek tomu sa tam opäť sústredila silná generácia kvalitných dokumentaristov, ktorých som sa tam potom pri poslednom mojom nástupe snažil dostať na celý úväzok. Oni boli na nejaké tretinové úväzky a na všelijaké dohody. To bol ten Kerekes, Marek Šulík, Jaro Vojtek, Kirchhoff. Čiže, táto celá generácia tam bola prilepená a trpená nie veľmi pozitívne. Po nástupe do môjho posledného funkčného obdobia som chcel dostať naspäť tie roky, kedy katedry fungovali takýmto zvláštnym dynamickým spôsobom a sústreďovali okolo seba všetkých zaujímavých ľudí. Preto som urobil všetko preto, aby táto generácia dostala celé úväzky a tvorila jadro dokumentárnej tvorby. To sa podarilo aj vo chvíli, kedy fakulta nebola veľmi finančne zabezpečená. Celý ten problém, prečo ma zavolali, a nechcem samozrejme ohovárať a nechcem zaťahovať do toho nejaké osobné veci, ale ten predchádzajúci dekan robil tú fakultu na taký zvláštny obraz, kde to riadil spôsobom príkazov, nariadení a odstavovaní ľudí, ktorí mu nevoňali a ktorí častokrát boli veľmi kvalitní. Ale on mal možno nejaké iné predstavy. Navyše z ekonomického hľadiska dostal tú fakultu skoro na dno. Nastúpil som preto, že delegácia v zložení Párnický, Šulík, myslím, že ešte Dušek a ďalší ľudia, prišli za mnou. Bol som už rozhodnutý po mojom rektorskom pôsobení, že už mám tých funkcií dosť. Aby som tú fakultu ešte zobral a snažil sa to tu napraviť. Okrem toho, mojou hlavnou úlohou bolo, aby tam naozaj zostali kvalitní ľudia, aby sa to trochu sfunkčnilo dobrým spôsobom. Každý jeden človek, ktorý tam učí a má za sebou kvalitnú umeleckú tvorbu, je samostatný a vie, ako má učiť, a vie, čo má poriadne učiť, nie z nejakých príkazov. To bola jedna vec. A druhá vec bola, že fakulty a školy sa začali finančne dotovať na základe nejakých kritérií. A zistil som, že filmová fakulta v tých kritériách je skoro úplne na dne. Čiže výkony pedagógov boli 40 alebo 70. Nejak sa to vtedy tam hodnotilo kvalifikačnými stupňami. Nabudil som ľudí, aby začali svoje umelecké výkony, ale aj vedecké v súvislosti s katedrou vedy, viac priznávať a zahrňať do výkonov fakulty. A stalo sa, že náš výkon, po nástupe, asi po dvoch rokoch, okolo 1200. Zrazu sme aj finančne vyskočili hore a bola možnosť cez tieto financie trochu začať zabezpečovať fakultu aj technológiami, ktoré sa menia každú chvíľu a sú veľmi náročné na financie. Čiže toto bol môj cieľ. Jednak tú atmosféru trochu uvoľniť v smerom k slobodnejšej tvorbe a slobodnejšiemu učeniu na katedrách a ateliéroch, ktoré vznikli medzičasom. A potom ju aj finančne zabezpečiť. To bol

môj hlavný cieľ, na rozdiel od 90. rokov, kedy to bolo len také stmelovanie ľudí dokopy bez toho, že sme mali vôbec nejaké priestorové možnosti. Preto sme aj koncom 90. rokov, okolo roku 1995, rozbehli výstavbu fakulty, v ktorej sme teraz. Takže, to boli hlavné naše činnosti. Študentov a ich tvorbu sme často financovali, ich umelecké aktivity sme financovali z peňazí, ktoré sme získavali aj pokútne z rôznych možných strán, darov a možností, ktoré sme získali. Pretože z ministerstva sme nedostávali nič. Toto bol ten rozdiel. Či sa to podarilo, neviem, pretože vo fakulte sa medzitým veľa ľudí pomenilo a prišla ďalšia nová generácia. Ono je to ťažké hodnotiť, či sa dosiahla tá atmosféra. Ani som vlastne nechcel, aby sa cez kopirák preniesla atmosféra 90. rokov, ale aby sa to predsa len trošku uvoľnilo z toho zošroubovaného systému.

**Hovorí sa, alebo sa o vás hovorilo, že ste boli optimistom slovenskej kinematografie. Napríklad v 90. rokoch, keď slovenská kinematografia prechádzala najťažším obdobím, ste povedali: „Kinematografia sa nerozpadá, dáva sa dokopy.“ Vzhľadom na dnešnú situáciu v slovenskej kultúre, zostal vám ešte teraz takýto optimistický pohľad?**

Ja mám takú svoju teóriu, že každá zlá vec alebo totalita proti kultúre spôsobí, že v tej kultúre vznikne protitlak. A kultúra v tom čase môže dokonca vykazovať veľmi kvalitné a výrazné tvorivé prvky. Napríklad, len aby som nevrel o súčasnosti, v Rusku v čase najväčšieho hladomoru a večného chaosu po revolúcii vznikali fantastické literárne veci. Vznikala geniálna filmová tvorba Ejzenštejna, nechcem tu teraz hádzať mená. 90. roky... rozbitie Koliby, rozmetanie režisérov na ulicu, vyhodенých 1500 či koľko zamestnancov Koliby. Každý mal pocit: „To je smrť kinematografie, to je zánik kinematografie.“ Ja som si pre seba hovoril, že to musí vyprovokovať filmárov k tomu, že v protitlaku a v tejto krízovej situácii musí vzniknúť niečo, čo to prebije a čo umožní rozbeh a rozkvet slovenskej kinematografie. To sa tuším aj udialo. Spôsobili to prekvapivo mladí dokumentaristi, ktorí mali na rozdiel od veľkých kolibských projektov možnosť si svoje dokumenty financovať sami, získavať si prostriedky. Nie také obrovské, ako potreboval hraný film. A títo dokumentaristi, Kerekes a ďalší, spôsobili na konci 90. rokov taký boom slovenského dokumentu, a to ovplyvňovalo všetko. Každý z nich si potom chcel urobiť svoj hraný film. To ovplyvnilo aj to, že kinematografia sa začala prebúdzat' a prenikali do nej zaujímavé nové mená a nové tímy kameramanov, režisérov, strihačov, zvukárov. K tomuto to viedlo a to som ja vedel už na začiatku 90. rokov. Nechcem sa hrať na nejakého proroka, ale vedel som, že toto musí spôsobiť istý rozbeh kinematografie. Takže som nemal pocit, že kinematografia je pred zánikom. A to isté vlastne aj v súčasnosti. Ja si myslím, že tlak, ktorý je v súčasnosti od takých ľudí, ako je ministerka kultúry alebo ten šialený Machala, to spôsobuje, že sa dávajú dokopy umelci. Tak ako, nechcem to porovnávať, ale ako Trump spôsobil v tej hlúposti, čo on robí, že Európa sa v tlaku spamätáva a dáva sa dokopy. Protitlak vždy vznikne tam, kde je zlý tlak a zlé tendencie v spoločnosti, politike a zvlášť v kultúre. Aj v tom koncentráku vznikali niekedy báječné literárne veci, v českom Terezíne, v tých ťažkých časoch, kedy ich tam likvidovali, tak tie deti dokonca nacvičili úžasnú operu *Brundibár*. Vytvorili niečo kvalitné, a to už bolo naozaj čo povedať, pretože tam nebolo možné ani sa poriadne dostať k papieru. Toto si myslím, že je vždy záchrana toho. Každé niečo zlé, čo je v spoločnosti, tak prinúti tú spoločnosť a kultúru ísť do protitlaku a prebudiť sa. Vytvárať nové a kvalitné veci.

**Povedali ste, že si veľmi neradi pozeráte výslednú verziu vašich textov na javiskách, plátne, televízii, alebo ste dokonca niektoré diela poriadne nevideli. Ale predsa sa len spýtam. Spomedzi vašej rozsiahlej tvorby, ktorý váš počin je pre vás najcennejší?**

Ja som mal strašne široký záber tým, že som bol v divadle, bol som súčasne pri tom filme a ešte aj učil. A zároveň písal svoje ďalšie veci pre divadlo. Takže ťažko mi je niečo

vyzdvihnúť. V istej chvíli máte ten projekt rád. Tých *Ľapákovcov* som mal tak rád, že som to napísal a išiel to režírovať Ľubo Vajdička s profesionálmi v martinskom divadle. Tak som nevydržal a zobral som text a išiel som si to zrežírovať aj s ochotníkmi v Turanoch. Dostali sme potom aj nejakú cenu na amatérskej prehliadke. Čiže ja som s *Ľapákovcami* žil strašne dlho. A žijem dodnes, pretože myslím si, že doteraz to hrajú. Prešovské divadlo a kopec amatérskych divadiel to hrá. Čiže *Ľapákovci* žijú stále, vlastne neustále od roku 1975. Päťdesiat rokov vlastne. To je neuveriteľný čas, kedy tie texty zostarnú a zaniknú a zabudne sa na nich. Tak *Ľapákovci*, prvý môj text pre divadlá vôbec a väčšia adaptácia, stále so mnou žijú. To je jeden z tých textov. Potom som hovoril o *Všetko čo mám rád* a o *Nehe*. Kvôli tomu, že v istej chvíli sme do tých projektov naozaj dodali všetko, čo máme radi a čo sme vtedy vedeli o filme, spoločnosti a o sebe. To všetko sme do toho napchali, aj všetkých svojich kamarátov sa nám tam podarilo dostať. Niektorých, všetkých nie, ale časť sme do toho dostali. Takže tieto dva projekty sú tiež takéto.

A ešte toto spomeniem, tiež to bolo zaujímavé. Mal som taký... neviem, či to bol workshop alebo čo to bolo na FAMU, v Prahe. Troj alebo štvordňový, kde sa premietli *Neha*, *Všetko čo mám rád* a *Záhrada*. Ľubor Dohnal to tak zorganizoval. Mal som besedy so scenáristami po bakalársky stupeň. Prváci, druháci, tretiaci. A bol som prekvapený, že oni dávali na prvé miesto *Nehu*, na druhé *Všetko čo mám rád* a *Záhradu* akoby váhavo prijali. Toto je zaujímavé, že *Záhradu*, tak ako Poliaci prijali *Všetko čo mám rád*, tak *Záhradu* tak trochu dávali bokom a boli sklamaní z nej. Neboli naštvaní, ale nebolo to pre nich to, čo ich oslovilo. Ako povedzme *Všetko čo mám rád*. To je zvláštne a zistil som, že aj ja si tieto dva projekty z tvorby s Martinom cením najviac. Asi aj preto, že to bol začiatok a nejak sme do toho dostali všetko, čo sme si mysleli, že tam chceme dostať.