

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



JURAJ LEXMANN

(19. 1. 1941, Bratislava) Slovenský hudobný skladateľ, hudobný a filmový teoretik, režisér a pedagóg. Externe študoval hudobnú kompozíciu na konzervatóriu v Ostrave (1962-66) a hudobnú vedu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1964-70). V rokoch 1964-73 pracoval ako strihač a hudobný ozvučovateľ v Slovenskom filme v Bratislave. Od roku 1976 prednášal problematiku zvuku vo filme a televízii, hudobnú teóriu a dramaturgiu, dejiny hudby na VŠMU v Bratislave. Od roku 1991 bol vedeckým pracovníkom Ústavu hudobnej vedy SAV. Je autorom publikácií *Teória filmovej hudby* (1981), *Film na Slovensku a hudba, roky 1896-1990* (1994), *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby* (1994), *Slovenská filmová hudba 1896-1996* (1997), *Audiovizuálne médiá a hudobná kultúra* (2002). Napísal hudbu k vyše 100 dokumentárnym a animovaným filmom, scénickým programom SLUK-u, skladal komornú hudbu, piesne, je autorom a režisérom hudobných dokumentárnych filmov a televíznych relácií, monografií, vedeckých prác a odborných článkov o teórii filmovej hudby. Výberová filmografia – autor hudby: *Zbojník Jurko* (1976), *Krvavá pani* (1980).

Školský rok: 2009/2010

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Peter Závadský

Pán Lexmann, narodili ste sa v čase druhej svetovej vojny, v roku 1941 v Bratislave. Ako si spomínate na vojnové udalosti a aký mali dopad na vašu rodinu?

Vojnu som prežil veľmi intenzívne: v Berlíne, v Bukurešti, v Bratislave. Samozrejme, bol som malým dieťaťom a pamätám si len udalosti z konca vojny. Roku 1940 môj otec po štúdiu práva nastúpil do zamestnania na Ministerstve zahraničia a dostal sa do diplomatických služieb. Totiž, keď roku 1939 odišli českí úradníci a českí profesori, bol nedostatok slovenskej inteligencie. Aby si ľudia poznačení komunistickou demagógiou hneď nemysleli niečo zlé, treba zdôrazniť, že diplomatická služba bola v tých časoch prísne nepolitická, bola to doslova služba. Treba si uvedomiť, že, napríklad, v Nemecku pracovalo v tých časoch asi stotisíc slovenských robotníkov. Bolo sa treba o nich starať, boli tu hospodárske otázky. A tak sa môj otec aj s rodinou – ja som sa vtedy narodil – dostal do Berlína. 22. novembra 1943 začali ťažké „kobercové nálety“ Američanov na Berlín. Zásah dostalo aj pracovisko môjho otca, aj auto atď. Boli prerušené diplomatické styky a otca preložili do Bukurešti. Pred Veľkou nocou 1944 Američania zbombardovali hlavnú stanicu v Bukurešti. Rumuni boli chaotici, neboli na to vôbec pripravení, o život prišli zbytočne stovky ľudí. Cez Nadlak sme sa dostali do Bratislavy. Koniec vojny som teda prežil v Bratislave, kde sa pamätám na poplachy. Tie hlásili v rozhlase a vždy sme utekali do pivníc. Moja mama bola známa tým, že si vzala so sebou malé rádio značky Telefunken a sledovala udalosti. Keď nás raz poplach zastihol v centre mesta, všetci chodci sme utekali do rozostavaného tunela pod hradom. Dnes tadiaľ premávajú električky. Veľkým nešťastím bolo, že keď bombardovali Apolku, nebol vyhlásený poplach. O život vtedy prišlo zbytočne veľa ľudí, pokiaľ viem, bol o tom aj nakrútený film. Na konci vojny – front sme prežili v jednej pivnici na Záhorí – mal som ako dieťa ťažký zápal pľúc. Sovietsky vojak nám však zhabal auto. Sovietska armáda mala akýsi vnútorný predpis, že nesmela rabovať. Vojaci teda rabovali tak, že si nechali veci darovať. So mnou však bolo veľmi zle, tak otec šiel na komandatúru a požiadal, keďže im daroval auto, aby mi zariadili prevoz do nemocnice. A skutočne ku mne poslali nejakého sovietskeho lekára a ten potom zariadil, že ma cez lesy previezli do nemocnice v Trnave.

Po vojne otec nastúpil do zamestnania ako právnik do ČSD – Československej štátnej dopravy, potom pôsobil v skupine, čo sa oddelila ako ČSAD. Vypracoval sa na odborníka v doprave, v tých časoch ešte neexistovala Žilinská dopravná škola. Veci sa začali meniť po Februárových udalostiach, keď nastúpil nový ústredný riaditeľ. V súlade s dobovou náladou povedal, že nepotrebuje právnikov, ale železničiarov. 75 000 úradníkov nastúpilo do výroby, otec bol medzi nimi. Pracoval ako klampiar. Predchádzala tomu iná udalosť. Začiatkom 50. rokov dostali úradníci na stôl akýsi papier, kde mali podpísať, že sú vyrovnaní s náboženstvom. Čiže podpísať, že sa zriekajú svojej kresťanskej viery. Právnicki to dôkladne zvažovali, cítili zodpovednosť, ak mali zaprieť svoju kresťanskú vieru. Z desiatich ôsmi nepodpísali, medzi nimi aj môj otec, ostatným dvom to bolo jedno. Títo ôsmi potom putovali do výroby a neskôr do pracovného tábora na stavbe „Trate družby“. Potom nasledovalo vysťahovanie z Bratislavy. Akousi oporou v tej dobe bola moja mama, kvalifikovaná zdravotná sestra, röntgenová laborantka. Tieto sestry nikdy nemali núdzu o zamestnanie. Našla si zamestnanie v Handlovej, kde otec podpísal trojročnú brigádu na prácu v Handlovských uholných baniach. Tak sme sa dostali do Handlovej. Malo to aj pokračovanie, ktoré stojí za zmienku. Bolo otázkou, či deti z takých rodín, ako bola naša, budú smieť študovať. Na strednú školu som sa dostal, bola to takzvaná Jedenásťročná všeobecno-vzdelávacia škola, gymnáziá vtedy neboli. Ale keď som v roku 1958 zmaturoval, tak som nesmel študovať na vysokej škole. A pritom som sa hlásil na takú vysokú školu, kde by ma boli prijali. Hlásil som sa na Prírodovedeckú fakultu na matematiku a fyziku, kde bol nedostatok uchádzačov. No ale nebolo to možné a to potom poznačilo moje ďalšie roky. Odišiel som na Ostravsko pracovať ako robotník atď.

Hudba pomáha formovať jednotlivca. Kedy vznikla vaša osudová vášeň pre hudbu a snaha o zvládnutie hudobného nástroja? Aký druh hudby vás oslovoval počas dospievania?

Treba si uvedomiť, že nepochádzam z hudobníckej rodiny. Ak by som smel preskočiť 40 rokov, tak v rokoch 1990 – 1991 som nakrútil televízny cyklus *Deti hudobníci*. V tých časoch bolo slovenské hudobné školstvo na špičke európskeho hudobného diania. Nakrúcal som o najväčších talentoch z hudobníckych rodín, takže problematiku poznám. No ale po vojne a v 50. rokoch na také veci nebola nálada. Keď som mal asi desať rokov, všimol som si, že niektorí moji spolužiaci chodia do hudobnej školy. Tak som požiadal rodičov, aby ma zapísali do hudobnej školy. A oni to urobili. Problém bol s voľbou nástroja. Vtedy neboli veľké možnosti. Chodilo sa „na klavír“ alebo „na husle“. A voľba bola veľmi jednoduchá. Môj otec išiel do predajne hudobných nástrojov a zistil, že školské husle stoja 50 korún, to bolo finančne zvládnuteľné. Ak si viete predstaviť ten škripajúci zvuk školských huslí... nikdy sa mi to nepáčilo. Napokon som celé detstvo prežil s husľami v rukách, neskôr som hral v amatérskych súboroch a orchestroch na viole. Huslistov bolo vždy dosť, na violu nehral nikto. Neskôr som sa venoval džezu, hral som na kontrabase. Dokonca som študoval hru na kontrabase aj na konzervatóriu, ale to poviem neskôr. V jednej veci som bol čudák. Skúšal som komponovať, neviem ako, ale skúšal som. Najmä, keď som bol na strednej škole. Nemal som o kompozícii ani poňatia, chodil som na jedenásťročnú strednú školu, moji vrstovníci v tých časoch už študovali kompozíciu na konzervatóriu v Bratislave alebo v Žiline a ja som o tom nič nevedel, bol som ako diletant začiatočník. Moja žena v tých rokoch už študovala na konzervatóriu a ja som si len niečo sám pre seba skúšal. Isté je, že nikdy som nemal ambície byť hudobníkom z povolania. Vždy ma lákali veci, ktoré boli s hudbou spojené nejako zvonku. Hudba a technika, hudba a hudobné nástroje. Rozmýšľal som, čo vlastne hudba je, čo je jej podstatou.

Ďalšia otázka sa týka technickej činnosti, ktorú ste vykonávali vo výrobe hudobných nástrojov. Aký máte názor na postupnú elektrifikáciu nástrojov, keďže ste pracovali ako normovač v začínajúcej výrobe elektrických gitár a organár montér? Do akej miery si myslíte, že tento postup zmenil tvár nielen filmovej hudby?

Po maturite som nesmel študovať na nijakej škole, tak som šiel do sveta. Po otcovi som mal železničné režijné výhody. Rodičia mi dali 25 korún – vtedy boli „dvadsaťpäťkorunáčky“ – mal som lacný vlak a zašiel som najskôr na Moravu, kde som poznal jedného husliara. Pýtal som sa ho, ako by som sa mohol stať husliarom. On povedal, že je to nemožné, pretože takých remeselníkov v 50. rokoch zrušili. Hovoril mi, že má syna, ktorý tiež chce byť husliarom a učí sa v Luboch na učňovke. Tak som zcestoval do Lubov pri Aši. V blízkosti sú Kraslice, tam som si zistil, že by som mohol študovať na priemyslovke. Ale potom som ešte cestoval do Krnova, kde bola továreň na stavbu organov, to ma lákalo. Riaditeľ továrne „na varhany“ ma prijal ako robotníka, neskôr ma on sám poslal na štúdium na priemyslovke. Ale už som bol v branži, aj prax som absolvoval v Krnove, prípadne vo výrobe klavírov u Petrofa v Hradci Králové a u Förstra v Jiříkove. Organárčina sa mi páčila, organ je impozantný nástroj. Potom nás poslali hneď na vojenčinu, vojenčil som viac než dva roky, lebo sa rozpútala Karibská kríza, medzinárodný konflikt medzi Sovietskym zväzom a USA týkajúci sa rozmiestnenia jadrových rakiet na Kube. A v Berlíne stavali múr, proti sebe boli pripravené sovietske a americké tanky. Po niekoľko mesiacov sme boli narukované až tri ročníky vojakov.

Keď sme sa vrátili, zistili sme, že v Krnove začala výroba elektrických gitár. Dvaja sme sa vrátili z vojenčiny a riaditeľ, medzitým už nový riaditeľ, nám nasľuboval, že každý z nás bude mať prácu, aká mu vyhovuje, ale najskôr potrebuje normy. Tak z nás urobil normovačov.

Neviem, či viete, ako vyzerá práca normovača... Normovač stojí so stopkami v rukách nad robotníkom a meria mu čas, ako rýchlo pracuje, a dbá na dodržiavanie predpisov. Výsledkom je norma v takzvanej „úkolovej“ mzde, na základe ktorej robotník dostáva mzdu. Pre mňa to bola úžasná životná škola. Robotníci podvádzali, ja som vedel, že podvádzajú a oni vedeli, že ja viem, že podvádzajú. Výsledkom bola celkom korektná norma, ktorej správnosť potvrdili podpisom. Nevidel som svoju životnú púť v roli normovača ani v zlobe voči ľuďom. Môj kolega bral tú prácu vážnejšie a dostal sa na psychiatriu. Ja som sa dostal do „provozu“, ako sa hovorilo, do prevádzky, pracoval som ako robotník aj ako organár. Výroba v tých časoch bola manufaktúrna, máločo bolo automatizované.

Vráťme sa však k vašej otázke. Treba si uvedomiť, že koncom 50. rokov vznikol rock. Rock je ťažko definovať. Nie je to len hudobný štýl, to je určitá tendencia, mohutný kultúrny prúd, ktorý má svoj vlastný vývin. Rocková hudba podnietila, že aj v Československu bolo potrebné vyrábať elektrické hudobné nástroje. V Luboch u Chebu sa dodnes vyrábajú gitary, v Krnove zaviedli výrobu elektrických gitár. Malo to aj politické príčiny: Továreň na „varhany“ stavala organy do kostolov, a to bolo vtedy potrebné obmedziť, aby sa nestavalo toľko organov do kostolov. A skutočne, veľa škody sa tým narobilo. Špičkoví organári, ladiči, intonéri a tí, čo ovládali organárčinu na špičkovej európskej úrovni, tých preradili „do provozu“, kde lepili krky do elektrických gitár alebo robili niečo podobné. Tým som čiastočne zodpovedal otázku. Aj v Československu bolo treba vyrábať elektrické hudobné nástroje na rozvoj rocku. A nielen gitary. V Krnove začali vyrábať aj klavirány, o čom málokto vie. Boli to mechanické nástroje so zosilňovačmi. Mali jazýčky, na konci ktorých boli cínové guľky, tie sa rozochveli a to chvenie sa elektricky prenášalo do zosilňovačov. Boli to pokusy o elektrifikáciu hudby ešte pred nástupom syntetizátorov. Rock je ťažko definovať, ale jedno je isté: Na začiatku rozvoja rocku boli dve podstatné veci: elektrifikácia a amplifikácia. Prvé hardrockové skupiny hrali tak nahlas, že mladé obecnstvo kričalo, mladé dievčatá híkali a výskali. Boli koncerty rockových skupín, pri ktorých obecnstvo v umeleckom afekte demolovalo nábytok. Hudobníci hovorili, že keby tam hrali Beethovena, tak by poslucháči nedemolovali nábytok.

V rokoch 1962 až 1966 ste študovali Hudobnú kompozíciu na Konzervatóriu v Ostrave u Miroslava Klegu? Aké sú spomienky na rovesníkov a pedagógov?

Bolo to štúdium popri zamestnaní. Štúdium kompozície sa na tom konzervatóriu iba začínalo vyučovať. Pracoval som v továrni a v sobotu som prichádzal na konzervatórium, takže mňa sa ten život na konzervatóriu až tak veľmi netýkal. Moji spolužiaci boli väčšinou učitelia hudby, ktorí si potrebovali doplniť kvalifikáciu, aby dostali plný plat, boli tam zborové speváčky z opery, ktoré si takisto potrebovali doplniť kvalifikáciu. Kompozíciu, pokiaľ viem, som študoval len sám. Mám na to veľmi milé spomienky. Chodieval som k Miroslavovi Klegovi na štúdium kompozície. Miroslav Klega bol žiakom Jána Cikkeru, celé roky prežil v Bratislave, bol i rozhlasovým pracovníkom. Či ma naučil komponovať, to neviem, ale bol to intelektuál, ktorý ma upozornil na kybernetiku. V tých časoch, začiatkom 60. rokov, to bol hit, v češtine vyšla aj kniha s názvom *Kybernetika a spoločnosť* od Norberta Wienera. Teória informácií a kybernetika: to bolo niečo úžasné pre nás, ktorí sme stále žili v duchu socialistického realizmu. Neskôr, keď som študoval hudobnú vedu, začal som už chápať, čo je štrukturalizmus, teória informácie vo vedách o umení... Vedy o umení a spoločenské vedy vždy ako keby trpeli komplexom, že nie sú dostatočne racionálne, na rozdiel od prírodných vied. Tak sa hľadali metódy na ich zracionalizovanie. Až sa to prehánalo, hľadal sa nejaký descartovský racionalizmus. V 20. rokoch to bol český štrukturalizmus, koncom 50. rokov teória informácie, potom už bola semiotika. A vlastne tým som zodpovedal otázku. Toto malo pre mňa veľký význam, ale či ma naučil Klega komponovať... Komponovať som sa naučil najmä vo filme.

Ešte sa vrátim k jednej veci. Po prvom ročníku si ma zavolať riaditeľ konzervatória a povedal, že nie je možné študovať len kompozíciu. Na rozvoj hudobnosti je potrebné, aby sa študovala hra na nejakom nástroji. Povedal mi, že si môžem vybrať a príjmu ma bez prijímacích skúšok. Dlhú som nerozmyšľal a vybral som si kontrabas. Tie vyučovacie hodiny boli pre mňa veľmi milou skúsenosťou. Vyučoval ma vedúci skupiny kontrabasov Štátnej filharmónie Ostrava, čiže vynikajúci hudobník a praktik. On vedel, že zo mňa kontrabasista nikdy nebude, že nikdy nebudem hrať v nijakom orchestri, ale brali sme to korektne, on ako učiteľ, ja ako žiak. Cvičil som, pripravoval som sa na hodiny, hral som na kontrabase.

V rokoch 1964 až 1970 ste absolvovali štúdium Hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Pod koho vedením ste študovali a aké rozdiely či spojitosti spätne vidíte v študijnej činnosti, keď porovnáte rodné mesto s Ostravou?

Ostrava bola sympatické mesto, priemyselné a mimoriadne špinavé. Na Ostravsku vtedy pracovalo z celého štátu množstvo robotníkov, aj slovenských robotníkov. Všade tam stále padal popolček a Ostravčania si to uvedomovali. Vtedy sa ešte ekologické tendencie nepestovali. V Ostrave to začalo. Ostravčania si začali uvedomovať vlastný hendikep, a tak ako Ostrava bola priemyselným mestom, tak sa Ostravčania usilovali zvyšovať intelektuálnu a kultúrnu úroveň. Ale to sa mňa netýkalo, to je skutočne len odpoveď na otázku.

Štúdium hudobnej vedy... Bolo to trochu inak. Dostal som sa do filmu v lete 1964. Nastúpil som do Spravodajského filmu veľmi zaujímavým spôsobom, ktorý vtedy nebol obvyklý: na základe konkurzu. Bol vypísaný, dočítal som sa to v novinách, keď som bol na dovolenke u rodičov. Vtedy sa dávali umiestenky, nerobili sa konkurzy. Dostal som sa teda do Spravodajského filmu a chcel som mať vysokoškolské vzdelanie. Cestoval som do Ostravy raz za mesiac, pokračoval som v štúdiu kompozície. Ale Ostrava bola predsa len ďaleko. Prihlásil som sa na diaľkové štúdium hudobnej vedy v Bratislave, externé štúdium vtedy ešte nebolo. Prečo hudobnej vedy? Chcel som rozumieť hudbe. Zaujímala ma otázka podstaty hudby: Čo je hudba? Inklinoval som k hudobnej psychológii. Aj keď som nechodil na prednášky, ako pracovník filmu som mal určitú voľnosť. Na niektoré prednášky som aj chodil, ale mojou povinnosťou bolo skladať skúšky, nie chodiť na prednášky. Veľkým vzorom a učiteľom mi bol profesor Kresánek. Neskôr som o ňom nakrútil k jeho šesťdesiatinám televíznu reláciu.

Počas trojmesačného pobytu v Babelsbergu ste pôsobili vo filmových štúdiách DEFA. Vnímali ste u nemeckých kolegov snahy o prekonávanie štruktúr schematicizmu?

Chcel som sa dostať trochu do sveta. NDR nikdy nebola sympatická krajina, pre mnohých to bola akási možnosť dozvedieť sa, čo sa deje na Západe, v Západnej Európe. A to aj v iných oblastiach. Priznám sa, že mne išlo aj o to, aby som sa pocvičil v nemčine. Prihlásil som sa na trojmesačný pobyt. Mal som sa tam dobre. Nič som tam nemusel robiť, len sa dívať. Bolo to zvláštne, lebo v Spravodajskom filme som pracoval na desiatkach filmov ročne, pracoval som veľa a prichádzal som do styku so všetkými dobrými i menej dobrými slovenskými režisérmi. V NDR som sa tváril ako nejaký študent, čo chce vedieť, ako sa robí film. Skôr som sa však dozvedel, ako sa nemá robiť film. Nebola mi sympatická ich mentalita, využívanie pracovného času. Začínalo sa pomerne neskoro, okolo štvrt' na deväť, potom sa pracovalo, potom bola dvoj až trojhodinová prestávka a potom sa pracovalo do večera. Takže chudáci pracovníci filmu celé dni prežili v práci – voľné soboty vtedy neboli. Chýbal tam náboj tvorivosti, bolo to len zamestnanie. Tam každý vedel, ako sa robí film. Napríklad práca, ktorú dnes robí zvukový majster s asistentmi, bola rozdelená. Jeden „Tonmeister“, ako tomu oni hovorili, snímал len exteriérové zvuky, druhý pracoval len v štúdiu. Mne bolo ľúto pracovníkov, ktorí celé mesiace nerobili nič iné, len prepisovali zvuky z jedného pása na

široký magnet a pozerali na indikátory, aby boli prepisy v norme. Mixáže robili dvaja vo veľkej mixhale, nič iné len mixáže. Strihači si strihali všetko sami. Mali tri asistentky. Tie tri asistentky im nepomáhali, ale evidovali výstrižky. Každý záber, ktorý sa nakrútil, bol presne, až vojensky presne evidovaný. A potom, keď sa nepoužil, sa zase evidoval. Taký vojenský režim. V slovenskej filmovej tvorbe, v tých časoch to bol ešte Československý štátny film, panovala oveľa živšia atmosféra. Bol som pracovníkom Spravodajského filmu, a to bola osobitná kapitola. A čo sa týka nemeckých režisérov... Za mnou skutočne chodili mladí nemeckí režiséri a hovorili mi, že poznajú československý film. To bol rok 1966. Československý film v 60. rokoch, osobite slovenský film, sa v roku 1962 dostal na špičku diania. To všetci mladí viete už len z dejín slovenského filmu. Nemeckí režiséri prichádzali za mnou a hovorili, že poznajú československý film, že sa im páčia jeho nové tendencie.

S Dušanom Hanákom ste spolupracovali na filme *Omša* (1967). Aké boli pocity, keď ste sa stali účastníkom „novej vlny“ slovenských tvorcov?

Priznám sa, že som nejakú „novú vlnu“ v tých časoch necítil, ale musím povedať jednu vec. Dušan Hanák od začiatku, ako mladý režisér, vzbudzoval rešpekt. A on bol známy tým, že si nenaháňal veľa práce, hoci to bolo v štúdiu krátkych filmov, kde sa nakrúcalo veľmi veľa. Rozličné popularizačno-náučné a budovateľské filmy atď. On nakrúcal menej a na nakrúcanie sa vždy pripravoval. Politický tlak sa začal uvoľňovať od roku 1966 dost výrazne. Bola to úžasná senzácia, že Hanák sa rozhodol nakrútiť film *Omša* ako skutočnú omšu. A ďalšia vec: Dušan Hanák vtedy hovoril o sebe, že je ateista. Bolo to zaujímavé aj vo svete, aj medzi slovenskými režisérmi, že duchovné témy dráždili práve ateistov, tí chceli nakrúcať filmy týkajúce sa duchovných otázok. Zaujímavá bola spolupráca s Dušanom Hanákom. Vybral si poľského kameramana Niedbalskeho. Stanislav Niedbalski bol známy tým, že sa s kamerou nepozorovane „stratil“ medzi ľuďmi a priniesol zaujímavé zábery. Nakrúcalo sa zväčša na čiernobiely film, ktorý nepotreboval tak silné svietenie. Lenže pri nakrúcaní filmu *Omša* režisér celé hodiny viedol svojho kameramana trpezlivo komponovať záber po zábere na plastiky a situácie, ktoré chcel vo filme mať. Bolo to zvláštne.

Ďalšia vec, bol som strihač a Dušan Hanák ma použil na odbornú spoluprácu. Bol to asi jediný prípad v mojom živote, že som bol odborným spolupracovníkom. V tom čase sme sa o náboženských otázkach na pracoviskách vôbec nerozprávali. Ale o mne sa dajako potajomky vedelo, že som veriaci a že v kostole hrávam na organe. Dušan Hanák sa to dozvedel a zavolať ma, aby som robil odborného spolupracovníka. Stále som nechápal, čo odo mňa chcel. Nakoniec som dajako pochopil, o čo asi ide. Potreboval čosi ako faktografický scenár, ako omša vyzerá. Na pozadí tohto faktografického scenára si on vytvorí vlastný umelecký scenár. A tu chcem poukázať na úžasnú absurdnosť, ktorú dnes už ľudia ťažko pochopia. Ved' predsa Dušan Hanák, a keď nie on, tak vedúci výrobného štábu, mohol zísť na Bohosloveckú fakultu, mohol si zistiť, kto je profesorom liturgiky a požiadať ho o priebeh omše podľa misála. Ale medzi svetom filmovej výroby a svetom Cirkvi bola taká priepasť, že to nikomu nenapadlo. Ani to nemohlo nikomu napadnúť. Tak to bola zrazu moja úloha, hoci som nebol študovaný v liturgike. Liturgiu som poznal len ako organista. Zašiel som na Bohosloveckú fakultu – Bohoslovecká fakulta bola vtedy na Slovensku len jedna na Kapitulskej ulici v Bratislave. Zašiel som tam a žiadal som nejakú literatúru, aby som sa naučil, čo je omša. A tu som videl, aká tam bola absurdná situácia. Bohoslovecká fakulta bola úplne v područí Štátnej bezpečnosti. Kňazi, ktorí by mohli byť dobrými pedagógmi, nesmeli tam učiť. Viem, že som sa rozprával s profesorom Uhrínom, neviem, či bol vtedy dekanom, asi áno, ale to nie je dôležité. Čo ten mi rozprával! Hovoril, že neexistuje literatúra o liturgii, a keby aj, tak len v latinčine a tomu by som nerozumel. To nebola pravda, však bol misál. Bola tam ešte jedna zvláštnosť. V tých rokoch, keď sa nakrúcal film *Omša*, menila sa liturgia

po Druhom vatikánskom koncile. Takže to, čo nasnímal Dušan Hanák a použil vo svojom filme, je akýsi hybrid medzi starou a novou liturgiou. Ďalšia vec, ktorá ma prekvapila, ako mi hovoril profesor Uhrín, že on aj profesor filozofie prednášajú v latinčine, pretože slovenčina nemá slová na to, aby vyjadřila filozofické pojmy. Pochopil som, aký je to nezmysel, zohnal som si nejakú literatúru o omši a na písacom stroji som naťukal taký priebeh omše, aby poslúžil Dušanovi Hanákovi.

Je známe, že Dušan Hanák akceptuje prirodzenú deľbu práce pri tvorbe filmového diela. Nevyskytli sa určité komplikácie či jasný nesúhlas zo strany režiséra a zavládla nakoniec spokojnosť s výslednou hudobnou zložkou filmu *Omša*?

Dušan Hanák chcel, aby som bol pri nakrúcaní. Nevieť prečo. Tak som sa tam motal a nič nerobil. Zvuky, čiže hudbu, nakrúcal Hanák nie v Spišskej Sobote, kde snímal obraz, ale v Lendaku. Považoval som za samozrejmosť, že som to režisérovi zorganizoval. Lendak – bola veľmi dobrá voľba. Ľudia spievali mohutne. Bol tam aj organ aj organista. Organista hral „ľudovo“, podľa môjho názoru zle. Nenakrúcalo sa pri omši, bolo to nakrúcanie po záberoch. S organistom som sa dohodol, že niečo bude sprevádzať na organe on, niečo ja. Nechcel som ho raniť, nehovoril som mu, že nevie hrať. Tak sme si to skombinovali, niektoré piesne zahral on, niektoré ja, niektoré on aj ja. Napokon Dušan Hanák so strihačom Benčičom použili aj zvukové záznamy, ktoré som nepovažoval za dobré. Neskôr som pochopil, že práve tie boli irečiteľné. Potom ďalšia vec, strihač mi povedal, že by bolo treba doplniť krátke medzihry a predohry. Tak som to jednoducho urobil. Navrhol som, aby sa to nahralo v Bratislave vo Františkánskom kostole, lebo som vedel, že tam je čerstvo zrekonštruovaný organ. Na Slovensku bol výnimkou organ, ktorý bol natoľko v poriadku, že bolo možné nasnímať dobrý zvukový záber. Tak sa to napokon podarilo. Benčič bol pri tom, mal stopky v rukách, a ja som to presne na stopky nahral. A tu som urobil chybu, aj sa na mňa nahnevali. Z mixáže mi telefonovali, že predohry neladia so zábermi nasnímanými v Lendaku. Ukázalo sa to až pri mixáži. Na jednom páse mali medzihry a predohry a na druhom spevy, a tie spevy so svojimi predohrami neboli v totožnej tónine. Bol z toho veľký škandál. Dušan Hanák sa pýtal, či budeme musieť ísť do Lendaku nakrúcať. Našťastie, rozdiel bol približne poltón. Tak som to znova nahral v Bratislave vo Františkánskom kostole o poltón nižšie, a to potom použili.

A otázka, či zavládla nakoniec spokojnosť s výslednou podobou hudby, to neviem. To nech povie Dušan Hanák.

Ako ste vnímali zavedenie techniky synchronizácie audio a vizuálnej zložky prostredníctvom kontaktného zvuku snímaného magneticky?

Problematika procesu synchronizácie v dokumentárnej tvorbe, v spravodajskej tvorbe mi je blízka. Rád o nej rozprávam. Dokonca som presvedčený, že v periodizácii filmového umenia bol prechod z optického záznamu na magnetický epochálnym medzníkom. Keď sa začali používať postsynchróny a magnetický záznam, veľa vecí sa uvoľnilo a režisérom sa naskytla úplne nová dimenzia práce so zvukom, čo kontaktný zvuk pri optickom zázname a ateliérovom snímaní veľmi neumožňoval. Keď som pracoval v spravodajskom filme, s kontaktným zvukom sa nakrúcalo málo, pretože to bolo zložité. Keď bolo treba nakrútiť kontaktný zvuk, a to boli väčšinou nejaké rečenia politických predstaviteľov, tak sa priniesli ťažké „BT-čky“. Vážili desiatky kíl. Dali sa na statív, bežali na elektrický prúd zo siete, tým sa to synchronizovalo. Takže bolo málo záberov s kontaktným zvukom, a tak to aj vyzeralo. Diváci videli týždenníkové šoty, kde ktosi rečnil, k tomu znela hudba a komentár hovoril o tom, o čom vlastne rečník rečnil. Potom nasledoval potlesk a záber na tleskajúcich ľudí. Potlesk sa vyberal z archívu a ktovie, či to nebol potlesk k nejakému rečníkovi, čo hovoril presný opak toho, čo hovoril ten, komu v záberoch tleskali. Stretol som sa s takým

nakrúcaním, keď som začal ako strihač. Dovolili mi občas nakrútiť si vlastný šot, vždy sa to týkalo hudby. Raz sme si zavolali do Bratislavy deväťročné dievčatko, ktoré vyhralo celoštátnu klavírnú súťaž. Kameraman Šághy mal veľkú boxovanú kameru. Všeobecne kameramani používali Arriflexky, ktoré vrčali. Potom vymysleli taký „muf“, kamery zakrývali do „mufu“. Až potom prišla do Spravodajského filmu veľká ťažká deväťkilová Arriflexka, hovorilo sa jej „zvuková kamera“, pretože bola tichá. Medzitým však televízi a spravodajskí kameramani nakrúcali na 16 mm film a používali kamery Eclair. To boli prvé tzv. zvukové kamery. Používali sa magnetofóny Nagra, ktoré boli synchronizované s kamerami, používal sa pilottónový záznam. V 70. rokoch sa začal využívať pilottónový záznam riadený krištáľom, na to sa pamätám, to už je dnešná éra.

Vytvorili ste kvantum hudby k scénickým programom SLUK-u. Tradičná folklórna hudba je jedným z inšpiračných zdrojov vašej hudby, cítite sa ako jej fanúšik?

Urobil som hudbu k istému počtu filmov, najmä k dokumentárnym, animovaným atď. Vždy som sa snažil vystihnúť to, čo sa odo mňa žiadalo, a tak som sa dostal aj k folklóru. Takže práce pre SLUK boli akýmsi vyvrcholením a môžem povedať, že pre mňa bol slovenský folklór inšpiratívny. Z hudobno-teoretického pohľadu je najmä slovenská ľudová pieseň irečítá, aj inštrumentálna hudba. Slovenská ľudová pieseň je modálna, na rozdiel od českej a poľskej. A tá modalita patrila medzi atribúty hľadania nových ciest artificijálnej hudby, aj hudby vôbec. Celé 20. storočie, čo sa týka hudobnej kompozície, je storočím hľadania. Hľadalo sa aj v otázkach modality. Takže slovenská ľudová pieseň a slovenská ľudová melodika vždy ponúkali možnosti veľmi moderného spracovania, kde sa spájali aj tie najstaršie archaizmy s niečím moderným.

Ďalšia vec je, že sa osobne cítim ako Slovák, to sa možno ťažko vyslovuje. Aj keď Slovensko je multietnické a viem, odkiaľ pochádzajú moji predkovia. Mojim predkom ponemčili meno až na Slovensku. Ale čím iným by som sa cítil, ak nie Slovákom? A ešte ďalší moment: Práca pre SLUK mi umožnila mať pred sebou úplne profesionálne teleso, a najmä spevácky zbor. Keď som robil pre SLUK, dirigentom speváckeho zboru bol Pavol Procházka, jeden z najšikovnejších zbormajstrov. Vyskúšal som si mnohé techniky práce so zborom.

Ako vidíte inšpiráciu filmovej hudby folklórnou hudbou dnes? Do akej miery si presahuje slovenský folklór rámec stredoeurópskeho (i neslovanského) či širšieho kontextu?

Pokiaľ išlo o slovenskú tému, vždy sa to riešilo slovenským folklórom. Čo sa týka dnešnej situácie, je tu móda folku, celosvetová móda. Na otázky slovenského folklóru sa treba dívať cez otázky kultúrnej globalizácie a glocalizácie. Slovo glocalizácia je menej známe, je to kombinácia globalizácie a lokálneho. Takže na pozadí celosvetovej tendencie globalizácie teraz vystupujú na povrch veľmi zaujímavé lokálne prvky.

Po roku 1976 ste pôsobili vo slobodnom povolání. V čom spočívali jeho výhody a nevýhody?

Mne sa vo filme veľmi páčilo. Mal som filmárčinu vždy rád a nebolo mi ľahko z filmu odchádzať. Bolo tam viacero momentov. Pôsobil som ako strihač, ale nevidel som svoju životnú kariéru v úlohe strihača. I keď si strihačskú profesiu veľmi vážim a mám tendenciu ju nadhodnocovať. Ale cítil som, že na ňu nemám vlohy. Napríklad, strihači musia mať širokú pamäť. Musia si okamžite pamätať stovky záberov a vedieť si ich v hlave skombinovať. Toto som nikdy nedokázal. A vlastne som sa o to ani veľmi neusiloval. Toto bol jeden moment.

Druhý moment: Bolo to v roku 1973 a chcel som sa najmä vyhnúť tomu, aby som povinne spolupracoval na obrovskej záplave filmov o dejinách KSČ, o Slovenskom národnom povstaní a podobne. Tak som sa rozhodol odísť s tým, že sa za každú cenu dostanem do Slovenskej akadémie vied, aby som sa venoval hudobnej vede. Tak som sa tam dostal na jednoročný študijný štipendijný pobyt. Mnohí sa čudovali, prečo odchádzam z dobrého zamestnania na neisté. Malo to aj istý politický podtón. V Slovenskej akadémii vied si funkcionári mysleli, že ma z filmu vyhodili z politických dôvodov po udalostiach roku 1968. To nebola pravda, naopak, mal som problémy odísť, lebo im chýbal strihač. Asi 18 rokov som sa hlásil do zamestnania v Slovenskej akadémii vied, až to bolo žartovné. Najprv som teda absolvoval ročný študijný štipendijný pobyt v Slovenskej akadémii vied, potom mi ho rozšírili na trojročný, potom som bol na voľnej nohe, neskôr mi umožnili aspirantúru, ale nemohli ma prijať do zamestnania, tak mi odporučili ešte neodovzdať dizertačnú prácu a požiadať o predĺženie aspirantúry o ďalší rok. Vtedajší vedecký tajomník, ktorý bol v politických štruktúrach, mi povedal, že spoločenské vedy sú pod priamym dozorom Ústredného výboru strany, predsa nie je možné, aby ma tam prijali. Takže som sa dostal do Slovenskej akadémie vied až po zmene politického režimu. A v tých medzičasoch som bol umelcom vo voľnom povolání. Mal som úžasnú slobodu. Po finančnej stránke som sa nemal zle, pretože som vtedy veľa pracoval na filmoch. Aj hudobnú dramaturgiu. Skôr trpela moja žena. Boli obdobia, kedy aj za pol roka nebol nijaký príjem. Ale som jej spočítal, že keď sa to vezme priemerne za rok alebo za tri roky, tak sme mali z čoho žiť. Nespravodlivosť bola v tom, že v Slovenskej akadémii vied boli vtedy zamestnaní ľudia, ktorí veľa nerobili a dostávali plat. A ja som sa v tých časoch ako umelec vo voľnom povolání pripravoval na muzikologickú prácu. To sa však filmárčiny netýka.

Od roku 1976 ste začali externe prednášať na VŠMU hudobnú dramaturgiu vo filme a v televízii. Ako si spomínate na počiatok pedagogickej činnosti na VŠMU, pedagogický zbor a študentov?

Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby – tento názov predmetu až neskôr vymyslel Martin Slivka. Názvy predmetu sa všelijako menili, boli zväčša nelogické. Bolo obdobie, keď sa štúdium v Bratislave malo prispôbiť štúdiu na FAMU v Prahe. Treba si uvedomiť, že štúdium filmárčiny v Bratislave začínalo na Divadelnej fakulte. Nevieť o tom veľa, ale bolo to také pokusné. Začínalo sa filmovými profesiami, ktoré neboli až také závislé od techniky. Viem, že medzi prvými bola dramaturgia a scenáristika. Dramaturgovia a scenáristi nepotrebujú nič, len ceruzku a papier... Tak ako skladatelia. Skladateľ, na rozdiel od hudobného vedca, nepotrebuje nič, stačí mu notový papier, ceruzka a guma. Viem, že keď som absolvoval vysokú školu, prišiel som sa funkcionárom výučby filmárov na VŠMU predstaviť. Pripravoval som vtedy monografiu o filmovej hudbe. Aj mi povedali, že by bolo zaujímavé filmárom prednášať o hudbe, že by mohli vymyslieť nejaký seminár. Ale napokon z toho nič nebolo. Až ma raz zavolať Peter Mihálik. On mal jasnú koncepciu a začal som prednášať. Ale nikdy som nemal vlohy na pedagogickú prácu, nemal som to rád. Vždy mi bolo čudné vysvetľovať slovami filmárčinu. Filmárčina sa robí nielen ústami a slovami, ale aj rukami. Vo filme som sa mal dobre, mal som vlastnú strižňu, vlastný strihací stôl, mal som kľúče od budovy, mohol som tam prísť aj o polnoci. A pred čiernym závesom okolo strihacieho stola bolo toľko miesta, že sa tam zmestilo aj osem stoličiek. Vždy som si uvedomoval, že keby som študentov posadil okolo seba za strihací stôl a ukazoval by som im najrozličnejšie kombinácie hudby a záberov, tak by som ich pobavil a poučil oveľa viac, než keď som si vymýšľal nejaké estetické koncepcie a potom ich slovami vysvetľoval. Napokon som bol jeden z prvých, čo používali magnetofón a VHS ako učebnú pomôcku.

Vidíte nejaký podstatný rozdiel vo výučbe na VŠMU v 70. a 80. rokoch a na prelome tisícročí? Ako vidíte kvalitu prípravy súčasných absolventov pre potreby konkrétnych profesií?

Určite je tu podstatný rozdiel. Všetci to cítite, aj študenti. Podstatný rozdiel je v tom, že sa to robí profesionálne a že škola je už vybavená na výučbu všetkých profesií filmárčiny a vznikajú nové študijné programy, ktoré sú nad rámec filmovej a televíznej profesie.

Keď som odišiel z pedagogickej praxe, usiloval som sa niekoho tu nechať. Aj sa mi to podarilo, vždy som mal nejakých nástupcov, aj doteraz mám. Potom som už neprednášal. Neskôr si ma zavolali, keď bolo treba založiť Katedru zvukovej skladby. Prví zvukári tu študovali v rámci subkatedry strihu. Kvôli akreditácii hľadali profesora. No a našli si mňa. Dekanom bol vtedy profesor Párnický a pochopil som, že mojou úlohou bude vybaviť akreditáciu. A to som urobil. Ani som priveľa neprednášal, vybavil som akreditáciu. Bolo nás šesť pedagógov. Postavili sme veľmi logický študijný program. A potom, keď vyšiel nový vysokoškolský zákon, ktorý vstúpil do platnosti 1. apríla 2002, znovu sa uskutočnila akreditácia. V rámci tejto reakreditácie sme si to obhájili. V tom som videl svoj význam. Zo žartu niekedy hovorím, že by som sa mal dostať do Guinnessovej knihy rekordov: v živote som vybavil asi osem alebo deväť akreditácií.

Pán Lexmann, zaujímalo by ma, prečo ste prestali vyučovať na VŠMU?

Mám kolegov, ktorých veľmi teší prednášať na vysokej škole a vychovávať. Mňa skôr bavilo, keď som mal v Slovenskej akadémii vied doktorandov a vychovával som ich k vedeckej práci. Prečo som prestal učiť? Platí predpis, údajne už existuje novelizácia, ktorá ho má zmeniť, že garanti sú evidovaní do veku 65 rokov. Keď som dosiahol vek 65 rokov, tak od toho polroka roku 2006 som prestal prednášať.

Podstatnú časť vašej tvorby tvorí artificálna hudba, keďže ste autorom i hudby komornej a liturgickej. Vedeli by ste bližšie priblížiť konkrétne obľúbené inšpiračné zdroje artificálnej hudby?

Artificálna hudba – dnes ľudia hovoria „klasika“, prípadne „vážna hudba“. Jej inšpiračnými zdrojmi sú celé dejiny európskej hudby. Naša generácia sa vždy rada vracia k 60. rokom 20. storočia, keď sme boli mladí. Vtedy bola tendencia Novej hudby s veľkým N, bola to avantgarda. Lebo tzv. slovenská hudobná moderna to sú Moyzes, Suchoň, Cikker. To je staršia generácia. Generácia Zeljenku, Malovca, neskôr Kupkoviča, Kolmana to bola hudobná avantgarda. S tým som dosť žil ako mladý človek. Poznal som tie techniky, chcel som sa ich naučiť. Aj som ich využíval vo filmovej hudbe tam, kde sa to žiadalo.

Takmer každý má nejaký vzor, ktorý ho posúva k čo najuspokojujúcejším výkonom. Máte aj vy v živote vzor, profesionálny či osobný, týkajúci sa filozofie života?

Ak sa smiem vrátiť k filmovej hudbe, tak som sa naučil komponovať filmovú hudbu takým spôsobom, že vždy som si analyzoval niektorý hudobný štýl alebo sloh minulosti a hľadal som v tom inšpiračný zdroj až do formy akejsi ponášky. A tam sa dostal aj slovenský folklór, aj country western music. A čo sa týka filozofie života, hovorili sme o Dušanovi Hanákoví. Videl som na vlastné oči, ako kolegom kládol otázku: „Vieš žiť?!“ Mňa sa to nepýtalo. Bolo mi to zvláštne a osobité u Dušana Hanáka. Nikdy som nehľadal ani nemal nijaké vzory. Ale ak smiem na túto tému ešte niečo povedať, tak sa vrátim k odpovedi na prvé otázky, ako som prežil detstvo a k svojmu otcovi. Môj otec napísal pamäti, ukončil ich v auguste 1993, a práve v týchto týždňoch ich redigujem do podoby skromného knižného vydania, bude mať takmer

200 strán. On tam vysvetľuje politické pozadie mnohých udalostí, zánik Rakúsko-Uhorska, vznik Československa ako prvej republiky, potom celé pozadie vzniku Slovenského štátu v dialektike plnej protirečení. Vždy hľadal objektivitu. Nikdy sa nepriklonil k nijakej politickej demagógii. A toto nás, mňa aj brata, akosi ovplyvnilo v tých desaťročiach komunizmu, keď sme vyrastali. Takže vyrastali sme v rodine človeka, ktorý veľmi dobre videl do okolností a dalo by sa povedať, že sám trpel. Ale nikdy nepodľahol nijakej demagógii, ani nemeckej, ani protinemeckej, ani prokomunistickej, ani protikomunistickej. V redakčnej poznámke k týmto pamätiam som napísal, že dodatočne cítim vdáanosť k otcovi za to, že som vyrastal v takomto prostredí.

Kompozícia je veľmi dôležitý prvok pri tvorbe hudobných diel. Patrí sa vo vašom prípade hovoriť o fixnom vzorci, alebo radšej o momentálnej inšpirácii založenej na voľnosti? Bolo by možné priblížiť tajné metódy vzniku vašich skladieb?

Myslím si, že jediným fixným vzorcom môjho spôsobu komponovania je brať to ako prácu. A pristupovať k tomu racionálne. A štúdium. Opäť sa vrátim k tomu, že mňa naučila komponovať filmová hudba. Ako som prechádzal rozličnými žánrami, začal som chápať aj mnohé kompozičné štýly a zákonitosti. Treba si však uvedomiť, že som skomponoval veľmi málo typickej koncertnej hudby. Kedysi som vytvoril sláčikové kvarteto, ale aj to súviselo s tým, že som si chcel vyskúšať dodekafóniu. Robil som veľké práce, najväčšou kompozičnou prácou bol *Slnovrat* pre SLUK, celovečerné pásmo. A to bolo založené na štúdiu ľudovej kultúry, ktorá sa viaže na zimný slnovrat, čiže Ondrejské hry až po Vianoce. To som študoval. A dramaturgom bol môj predchodca v riaditeľskej funkcii, profesor Elschek, muzikológ, zakladateľ slovenskej modernej muzikológie, dodával mi materiály. Boli to irečité a zaujímavé nahrávky slovenského folklóru. Potom som z toho niečo urobil, ibaže som využíval prostriedky symfonického orchestra a hlavne zboru, hlavne ženského zboru. Mal som stále pocit, že to je len akýsi guláš toho všetkého, čo dokážem. Neskôr, po rokoch mi hovoril profesor Burlas, že on túto skladbu mal ako lektor, mal ju posúdiť. Však tam išlo o veľké peniaze, vybudovať jeden veľký scénický program, s ktorým sa potom chodilo na turné do zahraničia a po Slovensku, to stálo veľké peniaze, tak to dali lektorovať a profesor Burlas bol jedným z tých lektorov. Pýtal som sa, či to nechápe ako kompozične nesúrodé, on povedal, že nie. Že tam skutočne nachádza niečo svojské, niečo moje. No ale to ja neviem posúdiť. Mám na to také prirovnanie, že keď sa dívame na Čiňanov, tak sa nám javia rovnakí, ale Čiňania sa medzi sebou dobre rozoznávajú. Mal som dojem, že každá časť tej jednej kompozície je iná a že to neodrží pohromade. Ale tí, čo sa na to dívajú zvonku, v tom problém nevidia.

Každý človek prežíva v živote rôzne etapy, dobré i zlé. Mňa by zaujímalo, či sa u vás prejavilo niečo ako „tvorivá kríza“?

Celý môj život bol jednou tvorivou krízou alebo som nijakú krízu nikdy nepocíťoval. Tak alebo tak. Nikdy som nepocíťoval nijakú individuálnu alebo dočasnú tvorivú krízu. Pre mňa každá práca bola prácou, ktorú som chcel urobiť tak, aby som sa s ňou mohol chváliť.

Aký ste mali a máte vzťah k populárnej hudbe?

V priebehu desaťročí sa zmenil vzťah ku „klasickej“ hudbe. Keď sa v 60. rokoch 20. storočia robili sociologické a sociografické prieskumy hudobných záujmov, robili sa na pôde rozhlasu, ale robil ich aj Ústav hudobnej vedy SAV, konkrétne Ladislav Mokrá. Vtedy sa prišlo na to, aké maličké percento ľudí má vzťah ku „klasickej“ hudbe. Všetko bola len populárna hudba a v 50. rokoch a ešte aj v 60. rokoch sa populárnej hudbe nesprávne hovorilo džez. V 60. rokoch bola tendencia k novým kompozičným technikám a hudobnej avantgarde. Z

maličkého percenta záujemcov o „klasickú“ hudbu bolo už len mizivé percento tých, ktorí mali záujem o avantgardnú tvorbu. Trošku iná situácia bola na poli filmu, kde mnohí režiséri pochopili, že avantgardná hudobná tvorba môže filmu pomôcť. A preto sa viac uplatnila vo filme ako v nejakom koncertnom živote. V koncertnom živote to boli len experimenty, do istej miery módne. Viete, to je tak, že avantgarda sa v 60. rokoch posudzovala ako akýsi politický vzdor voči demagógii. Mal som od malička vzťah ku klasickej hudbe. Ale niežeby som nepoznal populárnu hudbu. Keď som chodil na jedenásťročku, tak som si založil hudobnú skupinu študentov a hrávali sme do tanca. Hovorilo sa tomu džez, ale v skutočnosti to boli dobové módne piesne Andreja Lieskovského, Dušana Pálku atď. Potom som sa dostal do Kraslíc, do českého prostredia, bolo to v roku 1958, a presne v tom roku vznikol v Prahe Taneční orchestr československého rozhlasu, viedol ho Karel Krautgartner. Ambícia vyzdvihnúť džez ako ušľachtilé umenie bola v Čechách oveľa silnejšia než na Slovensku. Na priemyslovke som študoval s chlapcami, ktorí boli odo mňa starší, niektorí boli takmer absolventi konzervatória. Založili si džezovú skupinu, vtedy bol v móde cool jazz – studený, chladný džez, alebo švédsky cool. A to sa mi veľmi páčilo, aj neskôr som v Krnove hral džez. Potom začínal rock... Keby som mal večer čas, tak by som asi počúval symfonickú hudbu, nie pop music.

Prostredníctvom skomponovaného hudobného sprievodu ste pomohli Kazimírovi Barlíkovi v dielach ako *Sami proti sebe* (1969) či *Prípady XY* (1970) vytvoriť potrebnú atmosféru na zobrazenie aktuálnych stavov v spoločnosti. Aká bola spolupráca s Kazimírom Barlíkom?

Som rád, že si aj dnes niekto spomenul na Kazimíra Barlíka, vtedy to bola silná osobnosť. Veľa nakrúcal, bol sebavedomý. Robil popularizačno-náučné filmy. Bol skutočne veľmi vzdelaný, práve na tej úrovni popularizačno-náučnej ako jeho filmy. Filmárčina ponúka veľa času prestojov, čakania alebo cestovania. A filmári ten čas trávajú všelijako a všelijakými zábavami. No a Barlík študoval, študoval elektrotechniku, študoval všetko možné. Som mu vďačný za to, že ma doviedol k prvej filmovej hudbe, a to už profesionálnej. Spomínali sme film *Omša*, ale nevedel som, že som tam ako hudobný skladateľ, to som sa dočítal až v titulkoch, tam som jednoducho urobil len, čo bolo potrebné. Ale prvá riadna filmová hudba bola hudba k filmu *Sami proti sebe*. Nakrúcalo sa vo Fisyo v Prahe a vlastne za to som vďačný Barlíkovi, dobre sa na to pamätám. Frekvenciu sme mali v Prahe poobede, prileteli sme už doobeda, režisér Barlík s vedúcim výroby Vojtom Mladým ma vzali do nejakej reštaurácie a nalievali ma koňakom, čo bolo typické. Dávali mi rady. A tie rady boli také, že uvidíme, kto bude dirigovať. Vtedy boli dvaja: šéfdirigent František Belfín a dirigent dr. Štěpán Koníček. Len aby to nebol Belfín, lebo ten je prísny a nemá rád nových skladateľov. Bolo by dobré, keby mal službu dr. Koníček. Prišli sme do štúdia, službu mal dr. Koníček. Skutočne som potom celý rad hudieb robil so Štěpánom Koníčkom, až neskôr som si začal uvedomovať, že je to len rutina. Filmovú hudbu bolo treba vytvoriť spravidla v krátkom čase, spravidla som ešte v noci písal noty, v lietadle, na letisku som písal noty, bol som nevyspatý, nevedel som, ako to dopadne. Prišli sme do Fisyo, tam boli všetci pokojní. Štěpán Koníček rozprával o svojich manželstvách, mal postupne asi štyri ženy. Povedal som: „Pane doktore, tu táto hudba...“ On na to: „No jo, hezká hudba, ale moje tretí žena byla...“ a tak ďalej. Raz som prišiel na nahrávanie a za dirigentským pultom bol prísny František Belfín. Pozrel si partitúru, dal vecné inštrukcie a okamžite sa hralo. Od tých čias, kedykoľvek som vedel, že mám nahrávať, telefonicky som požiadal Františka Belfína, aby si vzal službu. A tak som to potom robil aj s mnohými inými hudobníkmi. Celé desaťročia mala tá organizácia názov „Filmový symfonický orchestr“ a skutočne ešte v 50. rokoch fungovala ako symfonický orchestr. Ale už od konca 50. rokov a v 60. rokoch už nefungovala ako symfonický orchestr, pretože symfonická filmová hudba sa netvorila. To aj poznačilo služby hráčov.

Huslisti a huslistky chodili ťahať dlhé tóny, ktoré im tam napísali hudobní skladatelia, i takí, ktorí neboli zvyknutí písať pre orchester, hodnota ich hudby bola v niečom inom. FISYO bola profesionálna organizácia. Keď som si predpísal balalajku alebo bendžo, tak vždy to tam bolo. Predpísal som si mandolínu, tak tam sedel jeden huslista vyslúžilec a hral na mandolíne. I mnohí orchestrálni hráči hrávali nad rámec svojich povinností. Bol tam napríklad flautista Vašek Sýkora. Keď som potreboval nejaký zaujímavý zvuk na zobcových flautách, na okaríne alebo na rukách, on to zahral. Hráči takto hrali veľmi radi, lebo za to dostávali zvláštny honorár. Keď hrali len ako symfonickí hráči, tak hrali len za „čáru“, za čiarku. Alebo kontrabasista Josef Hora: Keď prišla nejaká symfonická skladba, tak bol tam ako jeden zo skupiny kontrabasov. No ale keď som chcel, aby bola kvalitná basgitarra, požiadal som, aby hral Josef Hora. Dokonca dochádzalo k takým zaujímavostiam, že prišiel som s hudbou k animovanému filmu, chcel som určitú hravosť a jednoduchosť. Hora urobil s basgitarou takú džezovinu, že som ho musel z réžie požiadať, aby hral podľa nôt. Skrátka, hudobníci boli ďaleko lepší, než hudba, ktorú hrali a než to film potreboval.

Ako hodnotíte spoluprácu s Milanom Černákom na dielach *Ovocie spolupráce* (1973) či *Čas nášho mesta* (1975)?

Milan Černák ma prijímal do Spravodajského filmu ako šéfredaktor. Bolo to na základe konkurzu. Pamätám si, že nás uchádzačov bolo dvadsaťpäť a vybrali mňa. Bolo pre mňa záhadou, prečo si vybrali práve mňa. Neskôr mi povedal skladateľ Ladislav Kupkovič, s ktorým som sa skamarátil, že bol v tej komisii. V komisii bol aj Maxo Remeň, strihač, veľmi dobre sme si rozumeli. Mňa tam zavolali v lete 1964 a v tom roku bol obnovený slovenský týždenník *Týždeň vo filme*. Spravodajský film bol aj predtým, ale robil sa len jeden celoštátny týždenník a slovenskí režiséri cestovali so svojimi šotmi do Prahy. A od roku 1964 boli dva týždenníky a oba boli celoštátne. Ten slovenský sa dostal aj do českých premiérových kín a bol takisto dvojjazyčný. Vždy prišiel nejaký český spíker, vždy boli dvaja. Jeden český a jeden slovenský. Ďalšia vec, ktorú si treba uvedomiť, že vtedy sa mohutne rozvíjala televízia. Na Slovensku televízne vysielanie začalo v roku 1958, ale mohutné nakupovanie televízorov do každej rodiny a skutočnosť, že rodiny trávili večery pred televízorom, to bolo v prvej polovicike 60. rokov. Naraz akoby spravodajský film stratil opodstatnenie. Pod vedením Milana Černáka sa hľadalo riešenie. Spravodajské štúdiá, ktoré vyrábali týždenníky v Európe, ale aj vôbec vo svete, boli dobre organizované a veľmi rýchlo si mohli vymieňať materiály. Hovorili sme im „cudziny“. Keď sa podľa určitých písomných údajov vedelo, že niečo môže byť dobrý šot, tak sa to priviezlo z cudziny, prípadne poslalo do cudziny. Nejakým spôsobom sa spravodajský film musel vysporiadať so situáciou, že nemohol prinášať informácie tak rýchlo ako televízia. A pamätám sa, že Milan Černák spolu s niektorými režisérmi šli na to systematicky, rozmyšľali a hľadali nové riešenia. Výsledkom toho hľadania boli sociálne témy, výsledkom toho hľadania boli monotematické týždenníky. Potom neskôr začala farba, na záver čiernobieleho týždenníka sme dávali jeden farebný šot. A tieto pekné časy prerušil vstup spojeneckých vojsk do Československa.

Ak mám hovoriť o Milanovi Černákovi, tak poviem, že novej situácie vstupu spojeneckých vojsk do Československa sa zmocnil veľmi rozumne. Okamžite išli nakrúcať všetci kameramani, všetci asistenti, každá kamera bola vonku. On im dával inštrukcie, „budte veľmi opatrní a snažte sa to sem priniesť. Spomeňte si, čo sa stalo roku 1956 v Maďarsku. Rusi vzali všetky filmové materiály.“ To sa v Československu nestalo. Potom, samozrejme, nastala normalizácia a všetci, čo boli vo funkciách, museli odísť.

Podobne i v dokumentárnych filmoch Štefana Kamenického ako *Lotyšskí rybári* (1971) či *Pochod cez Chabenec* (1974) a Mikuláša Ricottiho *Kvety Muránskej planiny* (1972) či *Cyklámen fatranský* (1983) hrala neodmysliteľnú úlohu hudba. Ako ste sa pasovali „s prekonávaním nadmorských výšok“ a „charakterizáciou živočíchov“?

Som rád, že vy mladí filmári ste si na tieto časy nejakým spôsobom spomenuli, lebo to bol vtedy náš život. A teraz mám dojem, že si málokto na to spomenie. Štefan Kamenický bol zaujímavý režisér práve v tom, čo som hovoril, mal záujem o sociálne témy. To, že som mu niekedy potom komponoval hudbu, to bol dôsledok toho, že ma bral ako kolegu. V skutočnosti celé to obdobie som pracoval ako strihač a ozvučovateľ, vyberal som hudbu. Veľmi som si vážil Ricottiho, toho sme mali všetci radi. Niektorí kolegovia mu hovorili Šroubováčik. Bol to technický výmyselník. Možno to ani nebola pravda, ale hovorilo sa, že má stále vo vrecku šraubovák. Začal s časozberným snímaním. Bol veľmi trpezlivý. Pamätám sa, ako robil film o svätom Jurajovi – *Oltár svätého Juraja*. Robilo sa to v Spišskej Sobote a hudbu robil Ladislav Kupkovič, ja som to strihal. Ricottiho manželka bola reštaurátorka, postupne reštaurovala, postupne čistila artefakty. On mal trpezlivo kameru nastavenú vždy z toho istého uhla... Muselo to trvať mesiace alebo aspoň týždne. Napokon z toho bol niekoľkosekundový záber, akoby sa to zlialo a socha zostala čistá. Sú to pekné spomienky. To, že som potom robil hudbu k jeho filmom, bolo výsledkom úcty k jeho tvorbe a hudbu som sa usiloval urobiť čo najzaujímavejšie.

Ako si spomínate na spoluprácu s obrodencom slovenského dokumentárneho filmu Martinom Slivkom?

S Martinom Slivkom sme si boli veľmi blízki. Od začiatku, a to aj keď bol dekanom a ja som začínal ako pedagóg. Bol medzi nami určitý vekový rozdiel, keď on v 60. rokoch robil filmy, ktoré vstúpili do dejín, ja som ešte preňho neexistoval. On sa orientoval na zaujímavých skladateľov ako Ilja Zeljenka. *Človek a hra* – to urobil so Stračinom. Mám dokonca dojem, že Slivka akoby objavil Stračinu pre film. Veľké práce, ktoré som robil so Slivkom, nevstúpili príliš do dejín, napríklad dlhý cyklus *Hmotná kultúra*, strihové filmy o tradičnej kultúre na Slovensku. Robil som strih alebo len strih zvuku, potom sa to ozvučovalo nejakou archívnu hudbou. Do dejín slovenskej kinematografie vstúpilo nové ozvučenie Plickovho filmu *Zem spieva*, vlastne rekonštrukcia toho filmu. To sme robili traja. Martin Slivka ako režisér, Marika Lesíková za produkciu a ja ako strihač a zároveň hudobný dramaturg. Bolo najprv treba zohnať partitúru. Mimochodom, tú partitúru som poznal, už aj predtým som ju mal v rukách. Naraz jej nebolo, stratila sa. Nasledovala kopa telefonátov a písalo sa. Nakoniec sa partitúra našla. Totižto, vedelo sa, že je v Československom rozhlase v Prahe na Vinohradoch. V kancelárii ústredného riaditeľa mali nejaký zlatý fond vecí, ktoré si najviac chránili v trezore, čiže partitúra bola tak dobre schovaná, že ju nevedeli nájsť. Skladateľ František Škvor partitúru svojej filmovej hudby zrekonštruoval do podoby dvoch súit, ja som tú partitúru dvoch súit zrekonštruoval naspäť do podoby filmovej hudby. Boli tam aj technické otázky. Boli tam party napísané pre A klarinety a C klarinety, Fisyo však malo B klarinety. Dirigoval František Belfín. Bola to krásna práca. Skutočne sa zišiel Filmový symfonický orchester ako symfonický orchester a hudobníci cítili, že nahrávajú dobrú hudbu. Hudobníci to vždy vycítili. Raz mi povedali: „Zajtra tu má frekvenciu Ilja Zeljenka, my sa na to tešíme.“ Takže v rutine, prázdnej, nič nehovoriacej filmovej hudby boli aj svetlé chvíle. Čo sa týka rekonštrukcie filmu *Zem spieva*, film bol veľmi poškodený. Vrátila sa späť časť o Prahe, ktorá medzitým vypadla. Robil som to na strihacom stole. Bola to na figu robota. Keď sme to chceli vyčistiť, museli sme povystrihovať veľa cenného materiálu. Vystrihovali sme tzv. štucne, prechody záberov. No a vystrihovaním sa to stále skracovalo. Martin Slivka nebol taký, že by sedel pri strihačovi a kontroloval ho. Ale pri tejto práci sedel pri mne celý čas, bol som rád,

však sa to robilo týždne. Potom sa hudba nahrála, a potom ešte synchronizovala. Bola to synchronizácia vo veľkých celkoch. Ešte ako zaujímavosť poviem, čo si málokto uvedomuje. Hudba k filmu *Zem spieva* sa nahrávala v roku 1932, nahrávali ju dva dni. Tú rekonštrukciu sme nahrávali pätnásť frekvencií, pätnásť dní. Tak sa medzitým zmenili časy! Starí hudobníci pracovali ďaleko rutinovanejšie a nahrávali vo veľkých celkoch. To mi rozprávali aj skladatelia, ktorí v 40. rokoch začínali robiť na Slovensku filmovú hudbu. Vtedy sa nepraktizovalo rozstrihávanie filmu na nejaké slučky. Tá istá kópia sa založila do projektora a nahráli päťminútový úsek naraz. Potom si urobili prestávku, premietač to dajako vrátil a nahráli ďalších päť minút. Pracovalo sa oveľa rutinovanejšie a rýchlejšie než dnes.

Animovaný film je špecifický práve tým, že je pri ňom nutný priam „stoppercentný“ hudobný a zvukový sprievod. Bol pre vás animovaný film výzvou?

Veľké množstvo animovaných filmov ani nepotrebuje iný zvuk, čiže urobiť hudbu k animovanému filmu sa chápalo ako urobiť jednu kompozíciu, ktorá držala pohromade. To nebolo len vkladanie hudby sem – tam. Tak som k tomu aj pristupoval.

Kedy vzniklo priateľstvo a ako fungovala kongeniálna spolupráca s Viktorom Kubalom?

Viktor Kubal bol silnou osobnosťou. Zároveň bol humoristom telom i dušou aj v praktickom živote. Nešlo ani o nijakú kongeniálnu spoluprácu, vonkoncom nešlo ani o priateľstvo. Raz mi povedal, že potrebuje spolupracovníkov, na ktorých sa môže spoľahnúť. Viac s nimi ani nediskutoval. Spolupracovali sme tak, že som dostal na strihací stôl hotový zostrihaný film, servisku. Produkcia mi povedala, kedy je termín nahrávania a koľko hudobníkov môžem mať. A ja som to urobil. S Kubalom sme sa stretli až pri nahrávaní alebo najčastejšie ani to nie. Takto vyzerala spolupráca s Viktorom Kubalom. Zaujímavé boli mixáže. Medzi Kubalových spolupracovníkov patrila zvukový majster Alexander Pallós. Ako zvukový majster veľmi citlivý, ale povahovo veľmi impulzívny. Kubal nás vôbec nerežiroval, každý z nás sa usiloval vložiť do tvorby na jeho filme to najlepšie, čo vedel. Usiloval som sa urobiť najlepšiu hudbu, akú som vedel, Šaňo Pallós najlepšie zvuky, aké vedel. Pri mixáži chcel mať zvukový majster svoje zvuky, všelijaké gagy a smiešne pazvuky, ja som chcel, aby tam znela hudba. A Kubal, ktorý nás mal režirovať, sa na nás zabával a posmieval sa nám, že sa hádame kvôli tomu, že sme chceli urobiť čo najlepšiu prácu na jeho filme. Spomenul som si na rozprávanie Maximiliána Remeňa, strihača, ktorý poznal 50. roky, ako sa vtedy hudobní skladatelia s režisérmi pri mixáži hádali. Skladatelia v 50. rokoch robili k filmom symfonické diela a potom boli prekvapení, že to tam neznie, že tam boli nejaké dialógy. Chceli, nech tam dialógy nie sú. To mi rozprával Maximilán Remeň ako zážitok.

Hovoril som, že Kubal s nami o tvorivých otázkach nediskutoval. Až na jednu výnimku, a to bol prvý slovenský animovaný, presnejšie kreslený celovečerný film *Zbojník Jurko*. Vtedy si ma skutočne zavolať Viktor Kubal do svojho bytu na Záhradníckej ulici a dlho mi rozprával. Neskôr som sa dozvedel od Rudolfa Urca, že to malo svoju predohru. Robil som Kubalovi hudbu k všetkým jeho filmom tých čias vyrobených v Štúdiu krátkych filmov. Keď robil pre televíziu, mal iných skladateľov. Takže som bol akoby jeho skladateľ vo filme. Ale keď robil svoj prvý dlhometrážny film, tak údajne rozmýšľal, ktorý národný umelec by urobil hudbu k takému dôležitému filmu. Údajne ho upokojil Rudo Urc, povedal mu, nech ostane pri tých, ktorých má vyskúšaných. Nikdy som nepočul Kubala rozprávať o hudbe, ale vtedy, keď si ma zavolať a pripravovali sme sa na tvorbu hudby k jeho filmu *Zbojník Jurko*, púšťal mi z gramofónu ukážky z Čajkovského *Patetickej symfónie* a rozprával mi, že jeho film predstavuje úžasnú tragédiu. Lebo kým sa Jurko stal zbojníkom, skôr než dostal od víly opasok, trpel, zbili ho, vzali mu Aničku atď. Bolo treba hudbou vyjadriť tragédiu. A Viktor

Kubal mi rozprával o životných tragédiách skladateľa Čajkovského. Bolo zrejme, že Kubal bol veľmi vzdelaný, že jeho svet nie je len kresliť Ditu do Roháča a robiť animované filmy.

Po veľkom množstve krátkometrážnych animovaných filmov ste s Viktorom Kubalom spolupracovali na prvom celovečernom animovanom filme *Zbojník Jurko* (1976). Film je príznačný tradičnou folklórnou hudbou. Bola pre vás dlhšia metráž problém?

Nevidel som v tom nijaký markantný rozdiel. Rozdiel bol v kvante práce, ale boli dve výhody. Bol som zvyknutý robiť veľmi rýchlo, pretože nebolo času. To poznáte. Keď sa urobí nejaký harmonogram výroby po dokončení filmu, a keď každý trochu mešká, tak keď sa to zráta, nakoniec skladateľ nemá na tvorbu hudby vôbec čas alebo pracuje v mínusovom čase. Aj také filmy som robil, že ešte nebol film hotový a režisér mi hovoril: „Budú tam také a také zábery, prečítaj si scenár a priprav sa a potom dajako...“ A potom to bolo úplne inak. To, čo som mal pripravené, som musel prepísať, dopisoval som ešte na letisku, v lietadle atď. To bola bežná prax. Keď sa nahrávala hudba k veľkým filmom, tak bolo času dosť. To bola jedna vec. Druhá vec, nešetrilo sa peniazmi pokiaľ šlo o počet hudobníkov. V súvislosti s týmto filmom chcel mať Kubal symfonický orchester. Lenže to je tak. On ako humorista pristupoval k svojej tvorbe veľmi vážne. Pokiaľ vôbec niečo hovoril, tak to bolo až smiešne vážne. I jeho zábery boli smiešne, takže sa nežiadalo vytvoriť nejakú vážnu symfonickú hudbu ku Kubalovým filmom, ktoré neboli na ňu dosť vážne.

Nasledujúcim dlhometrážnym celovečerným animovaným filmom sa stala *Krvavá pani* (1980). Dve tváre Alžbety boli sprevádzané i charakteristickými motívmi. Mňa zaujal hlavne démonický motív. Odkiaľ pramenila inšpirácia?

Jedna akcia sa odohráva v pivnici, keď sa ukáže stroj, ktorý prostredníctvom figuríny nahého ženského tela prepichne muža – znie organ. Dokonca sme to nahrávali v Redute s veľkým organom. Inšpirácia? Organ si plní svoju úlohu na princípe žánrovej charakteristiky, keď už voľba hudobného nástroja niečo znamená. Organ v hudobnom svete znamená veci duchovné, veci vážne, veci náboženské, je to mohutný zvuk nielen z hľadiska akustického tlaku, ale aj čo sa týka rozloženia akustického spektra v sluchovom poli. Takže zvuk riadneho píšťalového organa je mimoriadne sugestívny, akusticky bohatý. A ďalšia vec: Organový zvuk som nezvyklým spôsobom rytmizoval, využíval markantné zrýchľovania...

V roku 1991 ste začali pracovať ako vedecký pracovník Slovenskej akadémie vied, od roku 1997 na poste riaditeľa Ústavu hudobnej vedy. Čo pre vás znamenala taká pocta?

Riaditeľom som bol dvanásť rokov a tri mesiace, do minulého mesiaca. A pocta? Lichotí mi, že hovoríte o pocte. Nikdy som to nechápal ako poctu. Každú prácu som bral ako prácu. Prezradím niečo, čo som ešte nikomu nepovedal, prezradím vám to ako mladým filmárom. Už devätnásť rok som v kolektíve muzikológov a dôležitých kolegýň, ktoré už čosi v hudobnej vede znamenajú. Dvanásť rokov som im robil riaditeľa a nikdy som sa s nimi úplne nezžil. Niekedy cítim, že mi je to prostredie trochu cudzie, v myšlienkach sa vraciam k svojej filmárskej minulosti. Vo filme sa mi páčilo. Páčilo sa mi v dokumentárnom filme, páčila sa mi mentalita dokumentaristov, ktorí poznajú život, ale zároveň hľadajú pravdu, hľadajú originalitu a majú od reality určitý odstup a majú pritom zmysel pre humor. Takže v prostredí hudobných vedcov, a najmä hudobných vedkýň, ktorým som robil riaditeľa, som sa nezriedka cítil akoby som tam nepatril.

***Teória filmovej hudby a Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby* už v niekoľkých vydaniach slúžia ako vynikajúca vzdelávacia literatúra na filmových vysokých školách, hlavne na VŠMU. Ste takým unikátom v produkovani podobnej literatúry.**

Študoval som popri zamestnaní hudobnú vedu a robil som strihača vo filme. Všimol som si jednu vec. Prichádzal som do styku s mnohými režisérmi a je zaujímavou skúsenosťou, že jeden režisér málokedy vidí pracovať iného režiséra, ale napríklad šoféri vidia pracovať všetkých režisérov. A podobne aj strihači. Môžu porovnávať. Všimol som si, že režiséri sa vedeli zmocniť profesionálne problematiky kamery alebo témy, dramaturgie, vedeli o tom rozprávať, vedeli o tom rozmýšľať, ale v oblasti hudby boli spravidla neistí. Nevedeli pomenovať, čo chcú. Niektoré ich výroky boli naozaj smiešne: „Prosím ťa, tu by som potreboval hudbu, takú, no veď vieš, ale nie príliš, radšej indiferentnú, však mi rozumieš...“ Alebo boli poznačení nejakou módou, nejakou tendenciou. Tak mi napadlo napísať o hudbe vo filme knihu. Ale počas štúdia som sa zoznamoval s muzikologickou literatúrou a začal som si uvedomovať, že nie je jednoduché vysvetľovať hudbu slovami. Na tom je založená filozofia hudby prinajmenej od čias Aristotela. Krátko na to som nastúpil do Slovenskej akadémie vied a tam som sa musel naučiť pracovať vedeckými metódami. Výsledkom toho bola knižka, ktorá mi potom po určitých prekážkach vyšla. Vtedy neboli také časy, že človek napísal knihu a tá hneď vyšla. Bol problém, kde vyjde, úsilie o vydanie tej knihy trvalo šesť rokov. Skúšal som to v Opuse, tam mi redaktorka dala podmienku, že musím knihu skrátiť, a keď som rukopis skrátil, aj tak tam knihu nevydali. Ale s odstupom času som tej redaktorky vďačný za to, že ma prinútila text skrátiť, lebo som sa prinútil lepšie skoncentrovať na tému. Nakoniec kniha vyšla v Slovenskej akadémii vied, kde sa mohli vedúci pracovníci chváliť, že ich pracoviská publikujú vedecké texty. Hoci v tých rokoch, keď mi kniha vyšla, som už nebol pracovníkom žiadnej organizácie, živil som sa ako umelec vo voľnom povolání. Vymyslel som si určitý koncept, založený na rovinách a kontrapunktoch. Myšlienku kontrapunktu aplikovanú vo filmovom umení som prevzal od Ejzenštejna. A dost' ma ovplyvnila Płazewského semioticky orientovaná kniha *Filmová reč*. V časocho, keď som pripravoval knihu *Teória filmovej hudby*, kníh o filmovej hudbe bolo málo. V 60. rokoch vyšla kniha Sofie Lissej *Estetyka muzyki filmovej* zrejme v celých dejinách najmohutnejšia kniha o filmovej hudbe. Alicja Helman vydala tenkú knižku *Rola muzyki w filmie*, bola ešte aj staršia anglická kniha a potom ruská. A napokon česká, Kunova tenká knižka o zvuku vo filme. Poznal som ich všetky, to sa dalo, viaceré mal aj Filmový ústav v Bratislave, Lissej knihu som si kúpil v Krakove. No keď som sa k tejto problematike vrátil po rokoch, zistil som, že takých podobných kníh vyšlo od roku 1981 asi sedemdesiatpäť. Takže dnes už moja teória zapadla medzi množstvo iných. Ale zistil som, že niektorí zahraniční znalci vedia o existencii tejto slovenskej knižky o filmovej hudbe.

Myslíte, že v budúcnosti budete mať kvalitných následníkov?

Filmový strihač sa stane muzikológom a píše o filmovej hudbe. Možno je to svetový unikát, neviem. I keď mi hovorili, že v Rakúsku je jeden odborník, ktorý je tiež multidisciplinárne zameraný. Treba si uvedomiť, že dnes je problematika médií veľmi živá a v doméne digitálnych technológií sa tieto veci už veľmi často spájajú: hudba a film, obraz a zvuk, dejiny filmu atď. Takže následníkov je neúrekom. Chodievajú mi mailom všelijaké ponuky a oznamy o filmovej hudbe. Pozvali ma prednášať do Babelsbergu a tam som sa dozvedel, že v Nemecku je 23 vysokých škôl, kde vyučujú komponovanie filmovej hudby. Všetky tieto informácie posúvam mladému kolegovi Stanislavovi Grichovi a myslím, že on je dnes je lepšie zorientovaný odborníkom na filmovú hudbu.

Existujú problémy hudobnej vedy, ktorými by ste sa chceli v budúcnosti zaoberať?

V štruktúre muzikologických disciplín osobitnú skupinu tvoria subdisciplíny takzvané systematickej hudobnej vedy. V starom členení sú to v prvom rade hudobná psychológia, hudobná sociológia, hudobná filozofia a hudobná pedagogika. Potom sú prírodne orientované

disciplíny ako hudobná akustika, hudobná teória atď. K tomu, aby človek chápal hudbu do hĺbky, aby hľadal odpoveď na starú otázku, čo je hudba, k tomu sa dopracuje práve metódami systematickej muzikológie. Ale tam je veľmi dôležitá aj hudobná estetika a dnes mnohé humanitné vedy hľadajú odpoveď v poznatkoch antropológie. Takže aj mňa to akosi vedie do štúdia hudobnej antropológie. Hovorili sme o tom, že som muzikológom v Slovenskej akadémii vied, že som bol riaditeľom atď. A mám radosť z toho, že sa mi podarilo vychovať aj pomerne početnú skupinu mladých muzikológov, ktorým je toto hľadanie veľmi blízke a sú dobre zorientovaní vo fenomenológii ako filozofickej disciplíne. Sú zorientovaní v hudobnej sociológii, v hudobnej mediológii, to kedysi nebývalo, v hudobnej psychológii atď. A usilujú sa. Viedol som ich k tomu, a to ma teší. Usilujú sa postihnúť akúsi novú paradigmu hudobnej kultúry aj s určitým ohľadom na kultúrnu politiku využiteľnú aj prakticky, ale aj smerujúcu do budúcnosti s určitými prognostickými atribútmi.

Audiovizuálne médiá a hudobná kultúra sa zaoberá hlavne spôsobmi psychologických procesov percepcie diváka a usporiadaním hudobných diel v prospech komunikácie. Ste takisto členom organizácie International Cooperative in Systematic and Comparative Musicology, ktorá sa zaoberá hlavne metodickým, poznávacím a pomerným muzikologickým výskumom. Aký si myslíte, že majú súčasné digitálne technológie dopad na audiovizuálnu tvorbu a jej následnú komunikáciu s divákom?

To je otázka, na ktorú je dnes ešte veľmi skoro hľadať odpoveď. Dnes je už zdigitalizované všetko od písania prstami. Hudobná kultúra je dnes už zdigitalizovaná v oblasti tvorby, aj v oblasti šírenia, aj v oblasti recepcie, prijímania. Vieme, ako je to s televíziou, dnes sa už vyrába prakticky len v digitálnych formátoch, ale prenáša sa to analógovo. Ale do roku 2012 sa povinne musí uskutočniť prechod na digitálny prenos televízneho signálu DVBT. Vráťme sa k otázke, k hudbe. Ešte v 90. rokoch vznikli také módy, že hudobníci si začali zháňať a kupovať staré syntetizátory, ešte založené na analógovom princípe. Ten zvuk bol nejaký mäkkší, inakší a ľudskejší, digitálny zvuk je tvrdý. Dokonca som túto problematiku dal za úlohu pri diplomových prácach na tejto škole, ale z technického pohľadu je to nezmysel. Pretože v doméne digitálnej techniky napodobníte akýkoľvek zvuk, aj zvuk starých syntetizátorov. Jedno je pravdou, že digitálny signál pôsobí ako umelý. Je založený na číslach, analóg nie je taký umelý. Ale zas na druhej strane, keď to znie z reproduktorov, tak už znie skutočný zvuk, nie umelý zvuk. Domnievam sa, že ešte dlho budú odborníci postupne nachádzať odpoveď na tieto otázky: Čo je fyziologickejšie, čo je ľudskejšie, čo je umelé? Dnes je taká situácia, že v digitálnej doméne sú možné multimédiá, sú možné dáta zvukové, obrazové, printové, to všetko je možné spojiť na jednu úroveň digitálnej domény. A to poskytuje veľa výhod, napríklad pri komponovaní hudby. Alebo pri takých multimedialných projektoch, ktoré sú teraz tendenciou v hudobnom živote. Digitálnym spôsobom sa pripraví na základe určitých algoritmov nejaké hudobné princípy, a tie sa naživo uplatňujú a spájajú s vizuálnymi alebo aj so živými ľuďmi, hercami, hudobníkmi. To má budúcnosť.

Ste autorom unikátnej publikácie s názvom Slovenská filmová hudba 1896-1996, ktorá v posledných rokoch spolu s Dejinnami slovenskej kinematografie dvojice Macek – Paštéková patrí k jediným uceleným dielam o histórii slovenskej kinematografie. Ako prebiehala spolupráca s Jelenou Paštékovou a Václavom Macekom?

Peter Mihálik kedysi povedal takúto sentenciu: „Dejiny spracovania dejín slovenského filmu sú zaujímavejšie než dejiny slovenského filmu.“ Nedávno som mojim kolegom a kolegyniam na istom slávnostnom stretnutí provokatívne pripomenul, že dejiny spracovania dejín hudobnej kultúry na Slovensku sú zaujímavejšie než dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. Veľmi som ich tým podráždil, nepáčilo sa im to. Ale je to tak. Spracovanie dejín slovenského

filmu bol veľmi zložitý a dlhý proces, mnohí sa na ňom podieľali a až Jelena Paštéková a Václav Macek mali trpezlivosť a silu konečne z toho urobiť hotovú knihu.

No a čo sa mňa týka: V druhej polovici 80. rokov mi raz večer telefonoval vedúci sekcie hudobnej vedy v Slovenskej akadémii vied docent Burlas (dnes je už dávno profesor), že podľa štátneho plánu vedeckých úloh treba napísať dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. Mal to byť veľký projekt a požiadal ma, aby som do toho napísal dejiny filmovej hudby na Slovensku. V tých časoch som sa živil ako umelec vo voľnom povolaní, nedostával som plat za to, že by som robil hudobnú vedu, a napokon nie som ani historik, nebolo to mojou úlohou. Uvedomil som si však, že ak v oblasti dejín filmovej hudby nezačnem sústreďovať poznatky, tak neskôr o tom už nebudeme vedieť vôbec nič. Tak som sa do toho pustil ako súkromná osoba. Vystihol som ešte obdobie, keď ešte viacerí pamätníci žili. Vyhľadával som starých premietáčov, ktorí premietali prvé zvukové filmy – mimochodom, najviac mi povedal staručký premietáč zamestnaný ako dôchodca vo Filmovom ústave. Kdesi som si zaujímavými spôsobmi zistil, že ešte žijú ženy klaviristky, ktoré hrávali kinohudbu k nemým filmom. Tá, s ktorou som sa rozprával, žila v strašnej biede. Nemala vypracovanú nijakú metodiku hrania pri kinopredstaveniach, nevedela o tom rozprávať, viac som sa od nej dozvedel o tom, kde si zháňala noty. Totiž tých potrebovala veľmi veľa, ak hrala deň čo deň vždy k ďalšiemu a ďalšiemu filmu. Veľa cenných informácií i vlastných skúseností mi povedal klavirista, koncertný umelec Michal Karin, v tých časoch už viac než 90ročný, ktorý kedysi ako študent hrával kinohudbu v Lipsku a potom aj v Bratislave v kine Metropol na kinoorgane. Rozprával som sa s národným umelcom Eugenom Suchoňom, ktorý ako školák, väčšie dieťa, hrával pri kinopredstaveniach v Pezinku. Rozprával som sa so skladateľmi, ktorí robili v 40. rokoch hudbu k prvým slovenským filmom spoločnosti Nástup a potom aj po vojne, ako boli Tibor Frešo, Ladislav Holoubek a Ján Zimmer, dozvedel som sa, ako to bolo s Alexandrom Moyzesom, ktorý tvoril filmovú hudbu ako jeden z prvých na Slovensku. Prekvapilo ma, že sa ťažko rozpamätúvali, na ktorých filmoch pracovali ešte cez vojnu a na ktorých až po vojne. Koniec vojny bol určite výrazným medzníkom spoločnosti, ale výroba filmov zrejme prebiehala svojim prirodzeným tempom v priebehu rokov nezávisle od tých medzníkov. Rozprával som sa s Eugenom Mateičkom, ktorý bol po vojne prvým šéfredaktorom spravodajského filmu na Slovensku. Zaujímavé bolo, že po rozhovore so mnou viaceré tieto osobnosti postupne umierali. Ale myslím si, že neumreli preto, že som sa ja s nimi rozprával. Nazbieral som si veľa takýchto poznatkov ako súkromná osoba, bez toho, že by to bolo mojou úlohou v nejakej organizácii. Ďalšia vec: Slovenský filmový ústav si vtedy ešte len tvoril katalógy filmovej tvorby, takže mnohé veci som si zisťoval podľa starých kartoték sám. Ale na druhej strane, naša tvorba je v Slovenskom filmovom ústave dobre evidovaná. A posledná vec, ktorú bolo treba urobiť, vniest do toho nejaký systém. Zvoliť si periodizáciu, aby bola logická, a periodizáciu nielen z technického pohľadu, ale aj periodizáciu určitých spoločenských a politických predpokladov. A napokon aj periodizáciu určitých módných tendencií vo vývine filmovej hudby.

Tie viacväzkové dejiny hudobnej kultúry na Slovensku dodnes kompletne nevyšli – vyšli v jednom zväzku len najstaršie dejiny po barok a v druhom zväzku klasicizmus, medzitým sme vydali hrubú knižku, tzv. jednozväzkové *Dejiny slovenskej hudby* v slovenčine a v angličtine. Keď som sa stal pracovníkom Slovenskej akadémie vied, skompletizoval som aj svoje poznatky z dejín filmovej hudby. Václav Macek moje práce poznal, podnietil a sám zariadil publikovanie čiastkových prác na túto tému, jedna mala názov – myslím – *Slovenský hraný film a hudba*. Nakoniec som skompletizoval knižku *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996* a vydal v Ústave hudobnej vedy SAV sto rokov po prvých kinopredstaveniach na Slovensku roku 1896. S Jelenou Paštékovou ma viazalo ešte aj to, že po roky sme boli

kolegovia v riaditeľskej funkcii v Slovenskej akadémii vied: ona bola riaditeľkou Ústavu slovenskej literatúry SAV a ja riaditeľom Ústavu hudobnej vedy SAV.

Na jednej z prvých stránok knihy *Slovenská filmová hudba 1896-1996* je zaujímavý odsek: „Čím je hudba horšia, tým je lepšia pre film – povedal slovenský skladateľ Ilja Zeljenka. Platí to všeobecne alebo len pre slovenský film? – pýta sa autor tejto knihy.“ Môžete nám priblížiť koncept tejto debaty s Iljom Zeljenkom a vzťah k nemu?

S Iljom Zeljenkom som sa celý čas dobre znášal a mám pocit, že si ma vážil. Aj mi to raz povedal. Keď som sa usiloval napísať knihu o filmovej hudbe, zisťoval som medzi skladateľmi ich subjektívne pocity, čo ich pri práci pre film inšpiruje, k čomu ich inšpirujú konkrétne momenty vo filme ako farba alebo rytmus. A každý mal sformulované nejaké odpovede na tie otázky, každý iné. Ilja Zeljenka rád rozprával osobne. Že mal šťastie na dobrých režiséroch, že čo mu filmová hudba dala a potom to už nepotreboval. Iní to brali viac technicky. Napríklad veľa som študoval problematiku synestézie. Synestézia je psychologická kategória. Tam som si skôr našiel partnera na rozhovory v Romanovi Bergerovi. No ale čo sa týka tej sentencie, počul som ju. Nie je priamo od Zeljenku, od kohosi iného. Potom som to Zeljenkovi pripomenul, on sa zasmial a povedal, že on ani nevie, že to povedal. Ale súhlasil s tým, aby som to uviedol ako zábavné motto na začiatku knihy.

Existovala v radoch hudobných skladateľov rivalita?

Určite áno. Medzi umelcami je rivalita. Ale kedysi som sa kamarátil so skladateľom Ladislavom Kupkovičom a on povedal: „My skladatelia to máme dobré, my si vzájomne nezávidíme.“ A mne sa to tak zapáčilo, že od tých čias, keď prídem medzi skladateľov a cítim nejaké napätie, vždy im to pripomeniem a oni sa zasmejú.

Nakoniec ste sa po všetkých technických odvetviach strihu a zvuku dostali k samotnej réžii dokumentárnych filmov. Bol pre vás tento post niečím výnimočným alebo spadal len do radu predošlých skúseností?

Samozrejme, že byť autorom filmu je viac ako byť strihačom alebo členom štábu. Mňa to lákalo, ale zároveň som vedel, že to nie je moja profesia. Začínal s krátkymi šotmi ešte ako strihač Spravodajského filmu. No potom som nakrútil malé množstvo dokumentárnych filmov. Myslím, že čosi bolo zaradené v edícii *Sondy*. Väčšie práce o hudbe som robil pre televíziu. Tam je však potrebné uvedomiť si jednu vec: Televízia počas celej svojej histórie bola vždy v nejakej kríze. Veľmi záležalo na tom, v ktorej redakcii sa čo uplatní. Televízia nikdy nebola naklonená tomu, aby prijala nejakú zaujímavú tému. Tam sa myslí opačne, majú štruktúru vysielania a tú naplňajú. A keď niečo do štruktúry nepasuje, tak... Ale postupne som mal to šťastie, že som vytvoril istý počet televíznych relácií. Vždy to boli televízne relácie, ktoré vychádzali z hudobného života. Dramaturgička Gabriela Vyskočilová bola dobre zorientovaná v Hlavnej redakcii hudobného vysielania na dvadsiatom poschodí, ale veľkú časť svojej životnej kariéry prežila v Redakcii filmov pre deti a mládež. Tak tam som robil nejaké veci. Potom sa stala šéfredaktorkou Hlavnej redakcie hudobného vysielania na dvadsiatom poschodí, tam mi dala príležitosť a tam som robil nejaké práce. No a najväčšia moja práca sú *Deti hudobníci*. Na to sa šesť rokov čakalo, až to prešlo všetkými tými zložitými schvaľovacími procesmi na jeseň roku 1989. Už sme vedeli, že budeme môcť v roku 1990 nakrúcať, do toho prišli udalosti zvané Nežná revolúcia. Potom bolo všetko spochybnené, potom sa odspochybňovalo to, čo bolo spochybnené. Vznikali veľmi zaujímavé situácie. Nakrúcalo sa za 5 miliónov korún ako zákazka v Slovenskej filmovej tvorbe v hranom filme. Za 5 miliónov bolo možné v tom čase postaviť okresnú nemocnicu. A všetci v Slovenskej filmovej tvorbe, všetci známi režiséri „stáli“, čakali až sa nakrúcanie vybaví,

nevedeli, čo bude. Ja som nakrúcal cyklus *Deti hudobníci* a mali sme dvadsaťtričlenný štáb, autobus, dve autá... Nakrúcal som detaily očí maličkých detí, členov štábu som posielal preč. Všetci chceli s nami spolupracovať, aby dostali nejaký honorár.

Takže zo mňa ani režisér, ani autor, ani scenárista nikdy nebol ani nikdy nebude, ale robil som to veľmi rád. Vznikol určitý koncept, ako vniknúť metódami kinematografie do podstaty jednotlivých zložiek hudobného života. Mám určité témy, ktoré skúsím ešte raz ponúknuť, možno by sa dali urobiť ako koprodukčné témy so Slovenskou akadémiou vied a so zahraničnými organizáciami. Napríklad, kedysi som sa dostal k problematike gregoriánskeho chorálu. Nikdy som nebol odborníkom na gregoriánsky chorál, ale v roku 1993 som zorganizoval *Dni gregoriánskeho chorálu* v Bratislave, prišli zahraniční odborníci, prišli dokonca benediktíni so svojou „schólou“. Mnohých to inšpirovalo, mnohí šli potom problematiku gregoriánskeho chorálu študovať do zahraničia. Zisťoval som, či vznikol niekde v Európe cyklus televíznych relácií na túto tému, pravdepodobne nevznikol, určite nie v takej podobe, ako by som to nakrútil. Mám ešte v zálohe témy, ktoré sa ponúkajú na kinematografické spracovanie. Predsa je iné, ak televíznu reláciu o podstate hudby tvorí muzikológ, než filmár pripravený spracovať akúkoľvek tému. Teraz bolo výročie narodenia skladateľa Eugena Suchoňa. Kedysi som nasnímal k jeho sedemdesiatinám televíznu reláciu o ňom. Potom sa ten materiál stal súčasťou ďalších televíznych relácií o Eugenovi Suchoňovi. Tam je cítiť, že som Suchoňovi kládol úplne iné otázky než režiséri, ktorí sa k tým rozličným oslavám a výročiam pýtali na jeho detstvo a udalosti jeho osobného života. Kládol som mu otázky odborné, ktoré sa týkali vlastného konceptu jeho skladateľskej tvorby. Podobnú skúsenosť mám aj s dirigentom Ľudovítom Rajterom, keď som nakrúcal televíznu reláciu o dirigovaní. Tá je dokonca poňatá najmä psychologicky. Dirigent Bystrík Režucha pri nakrúcaní položil otázku: „V čom to je, že jeden to dá na štyri a nejde z toho nič, a iný to dá rovnako na štyri a ide z toho hodnotná hudba?“ Môžem povedať, že so slovenskými špičkovými dirigentmi som urobil rozhovory a potom viacerí z nich postupne začali umierať. Ale získal som mimoriadne inteligentné odpovede.

V roku 1995 bol nakrútený dokumentárny film *Lumiére a spol.*, kde sa pýtali svetoznámych režisérov jednu veľmi zaujímavú otázku, ktorú by som rád na záver položil i vám. Myslíte si, že film a hudba prežijú?

Hudba sa vždy chápala ako určitý prostriedok, ktorým človek vyjadruje navonok niečo zo svojho vnútra. Prírodné národy a najstaršie civilizácie využívali hudbu na vyjadrenie najžiadanejších hodnôt a ovplyvnenie prírodných síl: hudbou liečili, hudbou vyhrávali boje, hudbou vyjadrovali svoju radosť alebo zármutok. Hudba sa vyvinula pravdepodobne z akejsi prareči, pôvodnej reči, v ktorej intonovanie hlasového prejavu bolo staršie a pôvodnejšie než skladanie hlások do slov dohodnutého významu. Preto mnohí hovoria, že hudba je staršia než ľudská reč. Hudba zrejme nezanikne, pretože tým by sa ľudstvo vzalo hodnoty, ktorou disponuje, schopnosti vnímať a usporadúvať zvuky v rámci prostých frekvenčných pomerov, čo je antropologická konštanta prevzatá z prírody. Podobne sa ľudstvo určite nevzdá schopnosti vnímať a tvoriť rytmy. Určite nezanikne ani kinematografia, túžba ľudstva zachytiť a reprodukovať udalosti v ich časovej postupnosti a pohybe. Určite nezanikne túžba ľudstva pripomínať si príbehy a vymýšľať si príbehy. Na predchádzajúcich stupňoch civilizácie, keď ľudia ešte nevyužívali televíziu ani písmo, po večeroch si spievali balady s množstvom slôh, v ktorých vospievali dramatické a tragické príbehy a tak si ich pripomínali a naplno dojemne prežívali. Ľudská potreba prežívať príbehy určite nezanikne.