

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



JURAJ LIHOSÍT

(25. 4. 1944, Martin) Slovenský režisér a scenárista. V roku 1962 absolvoval Strednú priemyselnú školu filmovú v Čimeliciach. Pracoval ako asistent a neskôr ako vedúci výrobného štábu v Československej televízii Bratislava (1962-1967). V rokoch 1967-1972 študoval filmovú a televíznu dramaturgiu na VŠMU v Bratislave. Štúdium nedokončil. Ako pomocný režisér spolupracoval napríklad s Elom Havettom na filme *Lalie poľné* (1972), s Ludovítom Filanom na *Prípade Gabriela 1–3* (TV, 1973), so Stanislavom Párnickým na *Stratách a nálezoch 1–5* (TV, 1975), s Dušanom Trančíkom na *Ceste domov* (TV, 1976). V Československej televízii Bratislava v roku 1977 nakrútil televízny film z obdobia SNP *Ako sa Vinco zaľal* a v roku 1980 film *Anonym*. Okrem hranej tvorby sa venoval aj televíznym programom o slovenskom folklóre – *Kukurica strapatá* (1978), *Muzika z Terchovej* (1979) a iné; dokumentárnym filmom o slovenských umelcoch – *Verše na palete* (1978), *Štetcom a perom* (1979) a ďalšie; dokumentom o televíznom vysielaní počas ruskej okupácie *Svedectvo z obrazovky* (1991); o emigrantoch z V klube *Odchody a návraty* (1992) a i. Od roku 1981 sa venoval hranej filmovej i televíznej tvorbe predovšetkým pre deti. Podľa scenárov spisovateľa a scenáristu Dušana Duška nakrútil filmy *Sojky v hlave* (1983) a *Vlakári* (1988). Obidva získali významné domáce filmové ocenenia. V rokoch 1983-1985 režíroval tridsaťdielny seriál hraných večerníčkov *Bambul'kine dobrodružstvá* a v roku 1998 seriál večerníčkov *Veselý strach 1–6*. Po roku 1989 pracoval na dokumentoch o živote a práci Alexandra Dubčeka – *Blízky človek* (1991), *Dubček sa narodil v Uhrovci* (1993) a *Dubček – internácia* (1998). Pôsobil ako predseda Únie slovenských televíznych tvorcov (1991-1992) a Slovenského filmového zväzu (2000-2003).

Školský rok 2009/2010

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Milan Šimák

Aké bolo vaše detstvo? Ovplynulo vašu filmovú tvorbu pre deti?

Na detstvo si ani veľmi nespomínam, keď mám pravdu povedať. Neboli počas neho nejaké špeciálne udalosti alebo veci, ktoré by mi ostali v pamäti. Bolo to šťastné detstvo v normálnej usporiadanej rodine. Mal som len jeden taký malý telesný hendikep, zle som sa narodil a mal som trošku postihnutú nohu, ale potom, keď som mal 10 rokov, tak ma operovali... Predtým sa mi chlapi vysmievali, že „krivý, čaptavý“, ale potom to už nebolo. Ale nikdy ma to priveľmi netrápilo. Takže detstvo som mal úplne štandardné, v poriadku.

V detstve som žil v Žiline. Narodil som sa síce v Martine, ale iba preto, že žilinská nemocnica bola plná a previezli mamu do Martina vzdialeného necelých 30 kilometrov. Pamätám si z detstva také pikošky, ale to... možno vo *Vlakároch* je jedna scéna, alebo v *Sojkách v hlave*... Ako chlapi sme chodili sledovať páriky, býval som blízko Váhu, a chodili sme sledovať vojakov, s dievčatami sa tam chodili milovať... V *Sojkách v hlave* je tiež taká scéna, ako dvaja chlapi, kamaráti sledujú jeden párik v zelenine, tiež pri vode. Alebo sme ako deti kradli fľaše zo zberných surovín, zozadu sme ich ukradli a spredu sme ich predali. Takže takéto srandičky si pamätám. No ale hovorím, rodina bola úplne v poriadku. Žiadne rozvedené, rozvrátené manželstvo ani nič také sa u nás nekonalo. Mal som dve sestry. Jedna bola len o rok mladšia ako ja a tá na mňa stále žalovala, čo som spravil, takže dosť často som dostával bitku od mamky. To ešte nebolo ako teraz, keď sa deti nesmú biť. Ja som svoju dcéru ani raz v živote neudrel. Ale mňa mamka mlátila takou šnúrou od žehličky každý deň.

Študovali ste na Strednej priemyselnej filmovej škole v Čimeliciach. Čo alebo kto vás tak skoro ovplyvnil pri výbere filmového vzdelania?

To bola veľká náhoda. Bývali sme v železničiarkej kolónii pri Váhu na Bratislavskej ceste. Teda nie priamo v kolónii, ale hneď vedľa. S chlapcami z kolónie som sa kamarátil, mal som tam jedného známeho, chlapca teda, ktorého otec bol inšpektor železničných staníc pre celé Československo. Náhodou zavítal na železničnú stanicu v Čimeliciach a povedal aj svojmu synovi, aj mne, že existuje takáto škola. A keďže moja mama, predovšetkým, bola veľmi ambiciózná a chcela mať so mňa významného človeka, tak filmová škola pre ňu znela veľmi atraktívne. No, takže som sa prihlásil na filmovú školu do Čimelíc. Ironia osudu je taká, že inšpektorovho syna neprijali, ja som sa vždy dobre učil, mňa prijali. To sa robili skúšky tu v Bratislave na Elektrotechnickej strednej škole, kde zhodou okolností potom študoval Dežo Ursíny, tam sa robili prijímacie skúšky, na to si už tiež veľmi nespomínam, veď mal som 14 rokov. V Bratislave som predtým skoro vôbec nebol... Ale prijali ma. Druhú školu som mal Strednú priemyselnú školu strojnícku v Kysuckom Novom Meste, tam bola veľká fabrika na guľôčkové ložiská, mohol byť zo mňa strojár v Kysuckom Novom Meste, možno aj nezamestnaný, alebo riaditeľ podniku, ktovie. Ale dostal som sa do Čimelíc a to je fantastické. Keď sa chlapec z malého mesta dostane – hoci tiež do malého mestečka, alebo skôr na dedinu – tam, kde študovali sami lepší ľudia, alebo deti lepších ľudí, tak by sa to dalo povedať, to boli protekčné deti. Praha bola síce 80 kilometrov vzdialená, ale dochádzali do Čimelíc učitelia z Prahy, ktorí nás učili. A mali sme stále kontakt s Prahou. Často som bol potom v Prahe, aj na praxi, aj všelijako. Bol som na praxi, keď Vláčil nakrúcal film *Ďáblova past*, bol som 3 týždne na praxi na Barrandove a zhodou okolností vtedy nakrúcal pri Beroune, takže som videl Vláčila, a ten na mňa zapôsobil na celý život. A Vláčil je vôbec môj najobľúbenejší režisér, nie pretože som ho videl, to je len zhoda okolností. Prežil som zázračné roky v Čimeliciach. Chodil tam Grossman, taký spevák, herec a gitarista, za jednou dievčinou. Hral na gitaru. Mali sme čaje, kde hrali vtedajšie bigbítové kapely ako Komety, spieval tam Pavel Sedláček. Odtiaľ pochádza aj môj záujem o bigbít, tiež som hral v školskej kapele na gitaru a robili sme divadlo s istým Karlom Šípom, ak viete, kto to je. On bol už

vtedy veľmi dobrý aj ako autor, herec. ten štýl si drží stále, odvtedy, keď mal 15 rokov. Hral som tam v divadle na gitaru, hrali sme Suchého, Šlitru. Čimelice by som každému doprial. Akurát sa tam stala taká smiešna vec na dnešné pomery vec. Vznikla aféra. Jeden chlapec chodil a fotografoval alebo zapisoval si nejaké vojenské objekty nablízku. Z toho vznikla strašná aféra, že je špión a mám taký pocit, že ho dokonca vylúčili. Je nepredstaviteľné, že by 16-17 ročný chlapec bol špión... Boli tam takéto, povedal by som, komunistické excesy. Keď sme niečo vyviedli, museli sme ísť na brigádu, neviem ako sa teraz trestajú študenti, ale my sme boli stredná škola, bývali sme na internáte, mali sme dosť prísny režim. V Čimeliciach sa budoval vzťah k filmu a vôbec k umeniu. Keď som skončil, chcel som ísť študovať dejiny výtvarného umenia do Prahy, ale nevzali ma. Bol som naivný, nemal som žiadnu tlačenu... a možno som ani toľko toho nevedel, neviem, už si na to nespomínam. Takže Čimelice, to je krásne obdobie života. Mali sme tam už vtedy aj zvukové štúdio, kde sa dalo nahrávať, a to bolo v rokoch 1958-62, takže viete si predstaviť, aká tá technika bola... Ale nahrávali sme pesničky, spomínam si, že sme nahrávali aj Suchého a Šlitrovu pesničku *Sup a žľuva*. Okrem nich nám tam každé ráno hral – ako budíček – napríklad Chubby Checker, alebo to bol niekto iný, proste normálnu rokenrolovú hudbu nám púšťali do školského rozhlasu, a to sme mali ako budíček a rozcvičku s americkým rokenrolom. V roku 1959-60. Veľmi liberálne prostredie. Príprava pre praxe tam nebola vôbec žiadna, len tie praxe. Bol som pri štábe, chodil som so šoférom pre obedy a pozeral som sa, čo tam robia, a nevedel som, čo tí ľudia tam robia, režisér s kameramanom. Vtedy sa dosť dlho čakalo na mraky také alebo hentaké... ale bolo to zaujímavé...

Po ukončení strednej školy ste nešli hneď študovať na vysokú školu, istý čas ste pracovali v Slovenskej televízii. Ako si na toto obdobie spomínate?

Nastúpil som v roku 1962 na umiestenku do televízie ako asistent produkcie, lebo to som študoval. Čimelice mali tri odbory, po druhom ročníku sme sa členili na chemický odbor, tam boli filmové laboratória, technický odbor, to boli viac-menej zvukári a elektrotechnici, a skupina kultúrnej administratívy, a to sme boli my, cítili sme sa ako umelci, ale v podstate sme boli produkční. Študovali sme produkciu. Takže som nastúpil na umiestenku, vtedy ešte boli umiestenky. Bratislava, 1. augusta 1962. Zhodou okolností do detskej redakcie Československej televízie. Zotrval som tam 5 rokov. Až v roku 1967 som išiel na vysokú školu. Televízia bola dosť tvrdá škola, starí sa vtedy zle správali k mladým, neviem, ako je to teraz, my starí sa skôr sťažujeme, že akí drzí sú tí mladí, ale to je taká bežná generačná rétorika... Dostal som vtedy úlohu. Bol tam jeden taký kumbál, taká miestnosť plná scenárov. Vedúci mi povedal, že mám tie scenáre povyberať a roztriediť podľa titulov, zviazať a odniesť niekam do archívu. Robil som to tri týždne, lebo to bola pomerne veľká miestnosť, veľa scenárov, nahádzaných na kopy. Tak som to pekne potriedil, pozväzoval, a keď som s tým prišiel do archívu, tak mi povedali, že čo to je za blbosť, veď však to patrí do zberu. Takže som tri týždne robil zbytočne Tak to mladého človeka našťve. Vedúci si často medzi sebou vybavovali svoje účty cezo mňa. Poslali ma niečo vybaviť: „Súduh vedúci ma posielal, aby som vám dal toto.“ A ten druhý vedúci povedal: „To je debil, veď to nepatrí mne, to patrí tomu druhému.“ Tak som šiel za tým druhým a on povedal: „Čo ten tára, že to jemu nie, pekne choď za ním.“ A takto ma šikanovali. Ale to sú len také drobnosti. Ale televízii to už bola idylická doba. Jednak som sa sklamal v mnohých hercoch, lebo to boli pre nás idoly, počul som ich v rádiu, videl v televízii, v kine. To boli pre nás bohovia. Takí herci ako Dibarbora, Jariabek, Gregor alebo Machata. Mal som 19 rokov, a keď som niektorých hercov videl, ako sa správajú, nebolo mi to príjemné. Sťažovali si, že je zima v štúdiu, na mňa kričali, že je tam zima, bol som asistent produkcie a mal som zariadiť, aby sa zakúrilo. Štúdio bolo v synagóge, tá vtedy ešte stála pri Dunaji, tam zovšadiaľ fučalo, bola to

schátraná stavba. Hore lietali vrabce, vysoký strop dosť, tam sa zakúriť jednoducho nedalo. Viem, že im bola zima, ale čo som mal robiť, čo som ja za to mohol, že je tam zima? Alebo keď som im doniesol podpísať zmluvu, ktorú som nerobil, povedali „To nepodpíšem, s tým choď neviem kam.“ Alebo neprišli načas, alebo sa zatajovali pri telefóne, keď som ich hľadal, organizoval nejakú skúšku. To robia stále.

V niektorých prameňoch sa uvádza, že ste doštudovali Filmovú a televíznu dramaturgiu na VŠMU, v iných, že ste školu nedokončili. Aká je pravda?

S tou dramaturgiou to bolo takto. Netrúfal som si na réžiu. Pretože tam sa vyžadovali nejaké herecké výkony, režiséri museli predvádzať nejaké herecké etudy. Na to som sa necítil. Okrem toho som už vtedy mal nejakých známych, čo ma poznali z televízie, medzitým som už aj sám robil produkciu, potom som prestúpil za asistenta réžie k režisérovi Vrbovi. Bol to zvláštny človek. Bol homosexuál, vtedy to bolo trestné, čiže to bolo veľmi tajné. Ale bol veľmi slušný, lebo keď zbadal, že ja nie som homosexuál, dal mi pokoj. Bol to človek vzdelaný, Čech a Žid z Prahy. Mal za sebou koncentrák. Aj kvôli svojej sexuálnej orientácii rád nadväzoval známosti s mladými ľuďmi, rád sa rozprával. Stretával som sa s ním skoro každý deň, aj keď som prišiel do nejakého Kryštálu v noci, on tam vždy sedel. On mi hovoril, čo mám čítať, potom ma zobral za asistenta réžie k sebe a tiež mi povedal, že by som mal ísť študovať. Proste ma tak usmerňoval v živote. Potom som sa teda prihlásil na VŠMU a po istých extempórach ma prijali na dramaturgiu. V televízii som ďalej robil externe a interne som normálne študoval.

Aké boli prijímacie pohovory?

Pôvodne bolo vypísaných šesť miest a medzi tými šiestimi som nebol. Teraz som už aj ja bol protekčný, lebo vedúci ročníka Balgha ma už vtedy poznal a vedel, alebo tušil, že by zo mňa niečo mohlo byť. Tak Balgha chcel, aby ma vzali. Aj niekto iný mal kohosi protekčného, tak keď vzali mňa, vzali aj jeho. Preto potom rozšírili ročník na osem študentov. Takto som sa tam dostal.

Študijné prostredie je pre umelecké smery veľmi dôležité. Aká bola atmosféra na VŠMU počas vášho štúdia?

Atmosféra bola vynikajúca. Roky 1967, 1968, kým prišli Rusi, boli kúzelné. To sa nedá s ničím teraz ani porovnať. A boli sme mladí. Inak sa človek cíti, keď má 23 alebo 24 a keď má 60. Takže atmosféra bola fantastická. Pravda je taká, že sme dosť pili, boli sme dobrá partia. Nepísaným šéfom bol Dežo Ursíny, s ním som chodil do triedy, ešte tam boli Dušan Mitana, Boris Filan, Leo Štefankovič, Slavo Magál. A tiež Milan Frolo, on robil v rozhlase... A ešte sme mali jedno dievča, o ktoré sme sa snažili, ona potom emigrovala, Zlatica Vejchodská. Odišla v sedemdesiatych rokoch, už po škole. Škola bola fantastická, boli sme slobodní, brázdili sme všetky krčmy od Tulipánu cez Krym. Každý deň. Robil som popri škole asistenta réžie, aj Havettovi pri *Laliách poľných*, robil som aj v televízii všeličo. Na Havettu sa nedá zabudnúť. Nedoštudoval som. Aj kvôli lajdáckosti, to je jedna vec, ale druhá vec je... Študovali sme v rokoch 1967-71. Čiže rok 1968 bol v tom. A potom všetky tie normalizácie a zmätky okolo toho všetkého... Náš ročníkový vedúci Balgha bol pravicový oportunista najhoršieho zrna, tak toho hneď odstránili, prevzal nás Marenčin, ale potom nás celý ročník vypustili zo školy bez absolvovania. Nikto sme nemali skončenú školu, lebo jednoducho neboli vypísané skúšky a štátnice. Takže sme sa rozprchli, do dvoch rokov sme si mohli skúšky dorobiť, spravili ich všetci okrem Dušana Mitana a mňa. Je mi to ľúto, že

som ich nespravil, lebo skutočne do dnešného dňa ma prenasleduje, že školu nemám. Na jednej strane je to dobré, na druhej zlé, lebo keby som školu mal, možno by som dnes bol v nejakej funkcii v televízii, nejaký šéfredaktor, nebol by som režisér, lebo to je niečo celkom iné, taká vedúca funkcia. To človeka láka, ale keďže som nemal dokončenú školu... Obmedzuje to moje uplatnenie. Nedávno som robil film o Sergejovi Kopčákovi, svetoznámom spevákovi. Má za sebou 200 predstavení v Metropolitnej opere a nemá skončenú Vysokú školu múzických umení, a preto tam nemôže učiť. Pritom tam učia takí ľudia, čo by sa v Metropolitnej opere nedostali ani na vrátnicu. Sergej neskončil školu, lebo v roku 1969, keď študoval, v Bulharsku niečo povedal, tam ho niekto udal a Bulhari ho vyhostili ako antikomunistický živel a veľmi ťažko sa potom prepracovával.

Spomínali ste na vášho vedúceho ročníka Petra Balghu? Ako vás ovplyvnil?

Bol to dobrý a vzdelaný človek, aj dobrý autor, napísal niekoľko filmov ako scenárista. Mal za sebou pražskú školu FAMU, viedol nás, fandil nám. Dnes je to asi rovnako, vtedy sme, myslím, každý pondelok mali s ním štyri hodiny a museli sme písať. Dostali sme nejakú tému – „dvaja mladí sedia na lavičke a prejde stará babka“ – a museli sme okolo toho napísať za tie štyri hodiny príbeh. A potom sme si to navzájom hodnotili. Vždycky bol najlepší Mitana, veď to bol už vtedy spisovateľ. Balgha mal... takého ducha. Vtedy bol dobrý aj v televízii, veď tam bola takzvaná televízna filmová tvorba koncom šesťdesiatych rokov, ktorá získavala aj ceny na festivaloch v Monte Carlo a tak, a Balgha tam bol dramaturg. V tom období, ale to už bolo trošku neskôr, sme tam robili s režisérom Košickým, s ktorým som býval na internáte, on bol ináč divadelný režisér, ale podľa Buninovej krátkej prózy napísal polhodinový scenár, *Lahučký dych*, a to sa podarilo presadiť, filmovali sme to ešte ako študenti. To bolo vtedy nevídané, teraz hociktorý študent, čo vyjde zo školy, alebo aj pred školou, už tam v televízii stojí za kamerou, ale vtedy to bolo nevídané, vtedy bolo treba dlho asistovať, to sa nedalo len tak z ničoho nič, alebo písať dobré scenáre, to bol vždycky najlepší odrazový mostík aj k réžii. Napísať si scenár. Ale to som sám nedokázal. Takže Balgha bol taký dobrý duch. A predstavte, že jeho chudáka vlastne, v roku 1972 to tuším bolo, tak naháňali, vyhodili ho zo zamestnania a on bol slabý a na srdce zomrel. To bola hrôza. Pamätám si keď prišiel Dežo Ursíny za mnou domov, už som bol vtedy ženatý, ráno to bolo, zavčasu, sedem-osem hodín, a plakal. Plakal celé doobedie u mňa doma. To bolo strašné, keď Balgha umrel. Boli sme s ním aj v Prahe na praxi. To sú dobré spomienky. Pili sme. Vždycky sme pili a vždycky sme niečo vyvádžali. Napríklad v Prahe na tej praxi sme šli do Violy, kde zhodou okolností sedel Vláčil, ktorý tam sedel skoro vždy, keď netočil. A s Vláčilom sme potom pili. No boli sme šťastní ako blchy, že pijeme s Vláčilom. Potom som sa ešte s Vláčilom stretol vo vtedajšom Gottwaldove, keď som tam robil asistenta réžia na nejakých detských projektoch, keď ho omilostili a keď mu dovolili točiť, tak vlastne znovu začínal v Gottwaldove, to bolo v sedemdesiatom neviem ktorom, prvom, druhom, treťom, neviem, ale v sedemdesiatych rokoch to bolo.

Koncom 60. rokov ste písali texty pre Deža Ursínyho (napr. *Christmas Time, I Have Found, Apple Tree In Winter* z albumu *Dežo Ursíny & Provisorium - 1973*) a neskôr ste s ním spolupracovali aj na filme *Spievanie na zore*. Ako sa vám spolupracovalo?

To bol tragický prípad, neviem, či ste to videli, ja nie. Nevidel som ani, ako to celé dopadlo, pretože viete, v roku 1979, ako sa aj píše v historických análoch, tu vzniklo akoby také politické oteplenie, to bol aj čas filmu *Ako sa Vinco zaťal*, napríklad, to vtedy dostalo výročnú cenu Zväzu slovenských dramatických umelcov, a potom to bolo zakázané. To uvoľnenie oni vlastne vzápätí priškrtili, tie stranícke orgány. No a *Spievanie na zore* po úspechu *Ako sa*

Vinco zaťal, keď mi všelikto dával všelijaké scenáre, tak Dežo Ursíny, ktorý bol už vtedy zamestnaný v Krátkom filme, tlačil ma do tohto filmu, lebo to písal náš kamarát, jeden etnograf, Botík sa volal. Bolo to zaujímavé, veď je to z lazov a to je taká bieda, ale nie taká, že by tí ľudia nemali peniaze, oni tak žijú, že aj keď majú v pančuche viac než mám ja na vkladnej knižke, oni budú žiť tak, ako žijú. To znamená, že majú oheň v prostriedku miestnosti a nemajú ani komín, čiže tam vlastne pri ohnisku žijú, lebo sú tak zvyknutí dlhé roky. Takže toto bol film o lazoch a boli tam sväté obrázky, starí ľudia, škaredí, bola to taká estetika škaredosti, ktorú vytýkali aj Hanákovi, aj všetkým. To proste nechceli pripustiť. No a ja hovorím Dežovi: „Dežo, toto chceš nakrútiť? Veď nás defenestrujú, keď natočím sväté obrázky na stene...“ A on hovorí: „Ja to všetko vybavím, ja som dramaturg a teraz sa to môže, môžu sa sväté obrázky, všetko môžeš.“ Dva týždne som to nakrúcal, 13 minút má ten film, na 35-ku sa točilo, vtedy nebol materiál, to si človek musel sakramentsky rozmyslieť, čo nakrúti, nie že sa dá točiť koľko chceš, ako teraz točíme už hodinu... Horko ťažko sme točili, lebo bola to aj pre mňa ťažká téma. Pôvodne sa to nevolalo *Spievanie na zore*, spievanie na zore sú špeciálne ľudové piesne, ktoré spievajú ženy, keď idú ráno kosieť. To mi dedinčania naspievali, tie ženy, bolo to veľmi krásne, no a urobil som taký sociálno-kritický film. Snažil som sa estetiku škaredosti trošku potlačiť, lebo som sa bál straníkov, mal som už s nimi svoje skúsenosti po *Vincovi*, takže som to urobil viac poetické ako kritické. No ale všeličo tam bolo. Sväté obrázky tam boli, rozborené domy tam boli, ľudia škaredí tam boli, a keď sme to dali súdruhom na schválenie, tak sa chytili za hlavu a povedali: „Tak toto teda nie!“ Ale malo to ešte predohru. Ursíny povedal: „Mne sa vôbec nepáči, čo si natočil, lebo si to všetko zjemnil a mal si to proste tam napáliť naplno.“ Ja som to tak cítil, tak som to tak urobil. Lenže súdruhovia si povedali: tak to teda nie, sväté obrázky nie, škaredí ľudia nie... V trinásťminútovom filme, keď vyhodíte jednu scénu, tak sa zrúti celý film. Najmä keď je to nastrihané na hudbu. Keď vyberiete minútu, celé to pokazíte, proporcie sa zrušia. Dežo Ursíny ma najprv zdrbal, že je to jemné, že to nie je o drsnom živote, potom ma však pod tlakom vedúcich nútil, aby som strihal. Povedal som, že nič nevystrihnem. Teda najprv som kúsok vystrihol, ale keď chceli ešte ďalší kúsok, tak už som nevystrihol. No a Ursíny, môj kamarát, aj keď vtedy už sme neboli takí kamaráti, už som bol ženatý, už boli medzi nami všelijaké konflikty, ale predsa len sme boli ešte priatelia, tak ten ma nútil, že mám strihať, a okrem toho súdruhovia ešte chceli, aby sme dotočili vyjadrenie nejakého okresného funkcionára strany, ktorý povie: „Áno, tá situácia je zlá, ale my ju riešime.“ Totálna somarina, tam sa nedá nič riešiť, tak je to na tých lazoch. Už vôbec nie stranícki funkcionári. No ale Dežo naliehal, lebo on, chudák, mne ho bolo potom ľúto, lebo bol zamestnaný a na Kolibe, keď sa nejaký film nedokončil, tak nebol splnený plán a oni nedostali potom na ďalší rok úver v banke. Museli mať uzavretý rok, schválené filmy, prosto čistý stôl, pokiaľ to nebolo tak, bol škandál na celej Kolibe. Ja som nemal s nimi nič, bol som externista. Zaplatili mi za celý film asi 1500 korún, takže mne to bolo vlastne jedno, čo sa týka peňazí, to boli smiešne peniaze, vtedy sa o peniazoch ani nedeбатovalo. Povedal som, že to neurobím, a on povedal: „Tak to potom budem musieť urobiť za teba.“ Povedal som: „Rob si s tým, čo chceš, ja už s tým nechcem nič mať.“ A Dežo Ursíny tam potom išiel nakrúcať ten rozhovor so straníckym funkcionárom, no ale nechal na titulkoch aj mňa, tak som mu to potom vytýkal, ale som sa potom na to aj vykašlal. Takže takto sme sa vlastne s Dežom... zase nie že by sme sa rozišli na život a na smrť, ale bolo to veľmi nepríjemné: kamarát keď núti kamaráta, aby strihal... No, taká bola doba. *Spievanie na zore* je veľmi smutný prípad.

Do ursínyovskej ankety v časopise Music Revue 2/98 ste napísali: „August ‘68 bol veľkým zlomom v našom živote. Do tej doby sme pri všetkých problémoch žili šťastné detstvo, ktoré sa zrazu zlomilo a spoznali sme skutočne odpornú ľudskú tvár.” Ako vyzerá odporná ľudská tvár, ktorú po auguste ‘68 videl Juraj Lihosit?

Poviem to už na rovinu. Boli na vysokej škole, na VŠMU. VŠMU bola vždy avantgarda. Boli sme namočení do všelijakých štrajkov... A potom, keď prišli Rusi, po istom čase nás niekoľkých zvolali. Bol totiž veľký škandál VŠMU, ktorý vošiel do dejín, dokonca Husák o ňom rozprával na jednom zjazde. To bolo asi rok po okupácii a bol zase asi nejaký sviatok, alebo nejaké výročie, a boli nejaké demonštrácie a tiahlo sa na hrad. Aj my. Spísali sme tam takú petíciu, to už boli také tie vlády, čo nastúpili, Sádovský a tak. Spísali sme teda petíciu proti vláde a všelikde sme to sme vylepovali. Miro Košický, divadelný režisér, náš kamarát, mal krásny hlas a rád vystupoval, no a na hrade, na nádvorí, kde sa zišlo aj tisíc, možno aj viac ľudí tak on sa postavil do okna a tú petíciu prečítal. Krásnym hlasom. Samozrejme, že tam boli aj eštabáci a nafilmovali ho, potom bol z toho dokonca súd, kde bol Miro Košický odsúdený. A nás, čo sme boli v tom výbore, si zvolal v škole taký profesor Brožík, ktorého sme ináč mali veľmi radi, a dal nám podpísať papier, kto súhlasí s okupáciou sovietskych vojsk... Vraj kto to nepodpíše, môže ísť zo školy von. Tak sme to podpísali. Tak toto bola jedna odporná ľudská tvár. Potom, keď už nás z tej školy vypustili von bez absolvovania, tak som sa musel niekde zamestnať. Chcel som ísť do televízie, kde som mal aj známych a kde som predtým robil. A už som mal aj vybavené miesto v dabingu ako redaktor, no ale šéfredaktor Plesník dostal nejakú hlášku, že mám sestru vydatú na Západe, mal som tam sestru vydatú legálne, a kvôli tomu ma nevzali do televízie, pretože televízni pracovníci sú takí dôležití a vychytení, že nesmú mať kontakty do Západom. Tak ma nevzali. Našťastie. Bol by som potom redaktorom v dabingu. Toto mi vlastne nahrало. Ale uchytil som sa ako pomocný režisér, ale externý, to bolo veľmi dôležité, lebo externý neprechádzali takými previerkami ako tí, čo chceli nastúpiť do zamestnania. Takže som začal robiť externe pomocného režiséra najprv Filanovi, potom Párnickému, potom Trančíkovi, potom Chmielovi a na konci Havettovi. Z toho som aj žil. Stále na voľnej nohe. Odporná ľudská tvár... Na škole nás vyšetrovali na polícii, museli sme hovoriť ako to bolo. Mal som strach, priznávam, bol som starší ako všetci moji spolužiaci o štyri aj päť rokov. A nevedomovali si, k čomu to celé môže viesť. Ten hrad... Mal som šťastie, bol som taký nervózny a tak som sa bál, že som zostal na tom hrade stáť vonku, nešiel som na nádvorie, mal som takú výhodu, všade som hovoril, že som tam nebol, že som stál vonku a vlastne neviem, čo sa tam dialo. Takéto som mal osobné šťastie, je to trochu zbabelé... Potom povyhadzovali našich profesorov, Balghu vyhodili, Šimečku, ktorého sme mali veľmi radi, lebo Šimečka nám prednášal estetiku alebo čo, už presne neviem, možno aj marxizmus-leninizmus, lebo veď on bol vlastne komunista. Chodili k nám potom disidenti na prednášky. Spisovateľ Vaculík bol u nás na škole. No a potom, čo sa dialo, ľudia čo všeličo popodpisovali, tak to potom aj odvolali a, čo je ešte horšie, mnohí aj popodpisovali spoluprácu s ŠtB, ale nie dobrovoľne, pod nátlakom. Potom som o tom urobil aj jeden dokument. Takže toto je tá odporná ľudská tvár. A to sme dovtedy nezažili, lebo aj ten komunizmus bol taký, nám zakazovali dlhé vlasy a hento tamto. My sme to brali, že to tí starší, že to nebola len ideologická vec, ale aj generačná vec. Lenže po roku 1968 to prestala byť generačná vec, to už bola čisto politická vec tá zbabelosť. To boli ťažké časy. To sa vlieklo vlastne celý môj život.

V rozhovore z roku 1998 uvádzate, že ste na vlastné oči videli, ako sa okolo Eliáša Havettu počas nakrúcania filmu *Lalie poľné* tkala sieť s cieľom odstrániť ho z Koliby. Akým spôsobom sa to dialo?

Nejako celkom presne už si na to nespomínam, neviem, kedy som ten rozhovor robil a čo som mal vtedy na mysli, ale viem to, že Havetta bol zložitý človek. Bol vynikajúci režisér, bol výtvarník ako Jakubisko. Všetko vnímal cez obraz a cez výtvarno, ale mal veľký problém so scenárom a s vedením príbehu. Takisto ako Jakubisko. V procese tvorby bol veľmi, by som

povedal, zraniteľný, lebo bojoval s témou. Bol to Šikulov scenár, ale Šikula nie je žiadny scenárista, Šikula je spisovateľ. To sa u nás trošku pletie. Scenárista je jedno a spisovateľ je druhé. To síce môže existovať aj pokope, ale obvykle to nie je to isté. Lebo keď niekto napíše poviedku, neznamená to, že vie napísať aj scenár. Skôr nevie. A zase na druhej strane, keď niekto vie napísať scenár, tak sa stáva, že píšú scenáre takí, čo vlastne vedia len scenár napísať a nevedia tomu dať spisovateľské umenie. Tak preto som zástanca toho, aby sa nakrúcalo podľa dobrej literárnej predlohy, románu, poviedky, alebo v spolupráci so spisovateľom. Havetta bol ako umelec v tvorivých neistotách veľmi zraniteľný a on to riešil ako obvykle to býva – alkoholom. To znamená, že sa hocikedy opil už pri prípravách na film a potom sa stratil, niekde sa schoval a potom ho dva-tri dni nebolo a všetci produkční zúrili. To isté robili aj iní režiséri, nechcem ich menovať, ale to je dosť bežný jav u režisérov, že sa opíjajú. Napríklad Pálka, ten je už mŕtvy, tam môžem. Pálka bol väčšinu svojho života opitý, a keď režíroval, tak ani nevedel, čo režíruje, často za neho robili asistenti. Ani nebol na pláci. Aj ďalší by sa dali menovať. Nie je nič výnimočné na tom, že režisér pije a že občas je aj neschopný. Lenže u Havettu to brali ako tvrdsie. Dávali mu všelijaké výstrahy. Potom tam prebiehali previerky, každú chvíľu niekoho preverovali, aj Havettu, len preverovali hlavne straníkov. Havetta straník nebol. Lenže za každým takýmto nestraníkom alebo umelcom vždy bol nejaký straník, ktorý ho tam držal a ktorý ho nejako chránil. Čo ja viem, Marenčin, a iní straníci. A títo straníci boli odstránení, tých odstránili ako prvých. Tých Dubčekovcov a takých tých liberálnych straníkov. Vrátilo sa tvrdé stalinské jadro ako Kuzma a nestraníci už nemali ochranu, potom s nimi robili, čo chceli. Pri *Laliách poľných* to už bolo ďaleko rozbehnuté, už ho nemohli z toho dostať preč. Bol rok 1970, ešte fungovala zotrvačnosť. Čiže nakoniec to Havettovi dovolili dorobiť. Pôvodne som tam bol angažovaný ako asistent réžie a pomocnú režiséрку mala robiť jedna slečna. Havetta mal problém so ženami, vždy si vyberal pomocné režisérky také, alebo sa snažil vybrať také, ku ktorým by mal možno aj nejaký vzťah. Lenže táto slečna študovala réžiu v Poľsku a nenastúpila. Takže ma Havetta aj na naliehanie produkcie prijal za pomocného režiséra. Vlastne som nebol nikdy zamestnaný. V televízii som bol zamestnaný ako produkčný a asistenta réžie som robil pomimo, a keď som odišiel v roku 1967 z televízie, tak som už zamestnaný nikdy nebol, stále som bol na voľnej nohe.

Ako sa Vinco zat' al z roku 1979 bol váš televízny debut. Povedzte nám niečo bližšie o realizácii a vtedajších pomeroch v televízii. Bolo to náročné?

Začalo sa pripravovať už v roku 1976 alebo 1977. Mal som v televízii veľa priateľov. Spomenul by som jedného, ktorý sa zaslúžil o to, že je zo mňa režisér: Jozef Paštéka. Bol dramaturg v televízii a zhodou okolností sa mu dostala do rúk táto poviedka od Gavalcovej. Už neviem, či si to Šulaj vybral sám, alebo mu on dal urobiť z toho scenár, jednoducho Ondro Šulaj napísal z scenár a Paštéka chcel, aby som to režíroval. Už som bol známy ako pomocný režisér, to padlo celkom z neba, už som predtým urobil niekoľko dokumentov. Vtedy som robil pomocného režiséra na veľkom seriáli podľa Jacka Londona *Elam Ohnivák* (EF – *Útek zo zlatej krajiny*), kde hral dvojmetrový Bruno O'Ya a režíroval to Chmiel. A robilo sa to v televíznej produkcii, to je dnes nepredstaviteľné, nakrúcali sme od Tatier cez Karlove Vary, v Prahe a všade, to sa začína na Klondiku a končí sa to v San Franciscu, čo sme robili v Karlových Varoch. Mali sme zabezpečené nakrúcanie v Karlových Varoch, tam boli hotely, dobové exteriéry, vane. Bol som tam týždeň vopred a chystal som to, lebo tam bolo XY motoriek, starodávnych áut, kostýmy, celý Barrandov sa vypožičal, lebo to je začiatok storočia... Boli tam obrovské scény. Režisér Chmiel asi dva dni pred nakrúcaním išiel domov so synom a praskol mu žalúdočný vred. Na to umrel aj Havetta, doma s ním nikto a on blázon, namiesto toho, aby utekal k doktorovi, nerobil nič a vykrvácal v sanitke,

lebo to už nemohli zastaviť. Chmiel mal šťastie – lebo z človeka ide aj z konečníka a zovšadiaľ krv, keď praskne žalúdočný vred –, bol s ním jeho syn a okamžite zavolať sanitku a režisér Chmiel išiel do nemocnice, ale bolo vylúčené, aby režíroval. Pravda je, že to nikomu skoro ani nenapadlo, že by som mohol za neho režírovať. Ani jeho nie. Všetlika zháňali. A nakoniec to dopadlo tak, že nikto to nechcel robiť a povedali: „Veď Lihosit je tam pomocný režisér, veď on to natočí.“ Ja som ako baletka, niekedy sa totiž stane baletkám, že primabalerína si vyvrtnie členok a zo zboru jedna zastúpi a stane sa z nej hviezda. To bol aj môj prípad. Zastúpil som režiséra Chmiela. Tam boli obrovské scény s autami, komparzom. Režíroval som Chudíka hneď druhý deň, vo vani ležal... Režíroval som dosť veľkú časť toho filmu. Chmiel sa potom vrátil z nemocnice a dokončoval to už on. Ale dosť veľkú časť, aj keď sme sa vrátili z Prahy a točili tu v ateliéri, som robil ako režisér. A keďže som asi obštal, cítili sa byť z redakcie voči mne zaviazaní. No a potom, keď Paštéka prišiel, že má pre mňa túto látku, tak som ju dostal. Nebyť takejto náhody, tak sa k nej nedostanem. Alebo možno by ma to nechali aj bez náhody. Chmiel sa fantasticky zachoval, že teraz, keď sa to vysielalo, dostal za to tantiémy, lebo za vysielanie starých vecí sú ešte tantiémy, tak si predstavte, že, hoci na to nemám nárok ako pomocný režisér, poslal mi časť tých tantiém. Skoro som sa rozplakal, lebo bol medzi nami aj konflikt, pretože, keď bola revolúcia v roku 1989, on práve nakrúcal *Gabčíkovo*, bol som v takej komisii, ktorá film zastavila, respektíve bol som medzi tými, čo dávali tú komisiu dokopy, takže on mi nevedel prísť na meno... Ale potom sa to nejako urovnalo a zachoval sa takto fantasticky. Vtedy som už nebol najmladší, mal som 33 rokov, keď som mal prvý filmovací deň *Vinca*, ale mne to nevadilo. Chcel som sa presadiť, ukázať, že to viem, látka ma bavila, všetko ma bavilo aj s tými hercami a tak. Takže aj keď to bolo ťažké a namáhavé, pre mňa to bolo veľmi príjemné. Človek sa dostane už v 33 rokoch k niečomu, po čom možno aj túži. Iná vec tam bola taká osobná. Mne sa vtedy, keď sa nakrúcalo, narodil syn. Bohužiaľ, vtedajšia manželka prepadla alkoholu, po nakrúcaní som sa vždy so strachom vracal domov, že čo sa zase deje. Čo sa stalo, kde sú. Syn bol chorý, mal problémy s prieduškami, aké bratislavské deti vtedy mávali, teraz už je to lepšie, a bol aj v nemocnici. Po tejto osobnej stránke to bolo o moc horšie ako po profesionálnej. Urobil som veľmi dobre, že som obsadil Romančíka. To bolo najťažšie, lebo bol odsúdený. Opitý s partiou na bývalom Gottwaldovom námestí strhli ruskú zástavu, on sa do nej zabalil a tancoval tam a neviem, čo tam ešte robil. A videl ho nejaký vrátnik a zavolať policajtov. Policajti ho chytili pri čine. A všetlika sa to vybavovalo, ale nevybavilo sa, musel ísť do basy, chudák. Ale toto už bolo v čase, keď sa z basy vrátil a hral v divadle. Mal stále problémy s alkoholom a stále mal zákaz hrať v televízii. Niečo iné je hrať v divadle a niečo iné hrať v televízii. Nechceli to dovoliť. No ale naveľa naveľa ho potom dovolili. Myslím si, že on urobil ten film taký, aký je, nebyť jeho, tak je to tuctový film. Šiel som po ňom, lebo keď uvažujem nad nejakým scenárom, tak sa mi začnú objavovať tváre hercov a niekedy aj nehercov. Keď už vidím tvár, nemôžem z toho ustúpiť, lebo sa mi to celé zrúti. Mnoho ľudí mi pomáhalo, aj Romančíkov otec, samozrejme, ten chodil za čertom diablom, aby syna konečne omilostili. To bolo najťažšie. Inak prebehlo nakrúcanie z môjho hľadiska veľmi príjemne. Urobil som tam jeden kompromis. V jednej scéne sa Romančík ako hlavný hrdina pýta: „Máte minútu na to povedať, kto tam bol medzi nimi, partizáni, kde sú.“ A on po minúte povie: „Hovno.“ Po slovensky. To bolo prvé. Riaditeľ povedal, že to tam nemôže byť. Pýtal sa, prečo je hlavný hrdina taký zarastený, prečo má rozgajdané gate, prečo je v krčme toľko nafajčené... Nezmyselné blbosti. No hlavne im vadilo, že hlavný hrdina nebol komunista. Dokonca povedal komunistom, že „vy ste červení a s vami ja nič nemám“. Ten pamätník, čo je na konci, som nechcel, samozrejme, nakrútiť, ale musel som. Tam bola pôvodne červená hviezda, a keď si pozriete ten film, hviezdu tam vidno, ale tá hviezda je akoby vymazaná, to bolo urobené. Takže on je tam spolu s komunistami, s tými, o ktorých hovorí, že vy červení,

tak je tam s nimi ako hrdina. Boli aj komunisti aj nekomunisti, ktorí položili život za našu slobodu, ako sa hovorí. Viete, to sa človeku zastavuje rozum, ako oni falšovali históriu. Teraz pripravujem film a čítam knihy o povstaní, to je nehorázne, čo tí ľudia porobili. Ako strašne celú našu generáciu oklamali. Ja osobne som perzekvovaný nebol. Film bol síce zastavený, ale som mohol robiť ďalej, čo som chcel. Nebol som nijaká persona non grata. Nakoniec som teda súhlasil, že namiesto „hovno“ sa povie „drek“. V televízii neboli len hlúpi ľudia a len komunisti indoktrinovaní. Mnohí z nich, napríklad Králik, šéfredaktor, boli proste vzdelaní, múdri ľudia. Ale taká bola doba, kto nebol v strane, mohol ísť po nejakú úroveň a ďalej už nie. Tak vstúpili. Ale pritom vlastne drukovali všetkému dobrému a pomáhali. Králik aj ďalší. Čiže, keď sa *Vinco* objavil, nie premiéra, ale nejaké interné premietanie, bola to veľká sláva. Nosili ma skoro na rukách, bol som vtedy veľmi slávny, všetci mi blahozelali, telefonovali... Perzekúcia prišla potom, v odborných kruhoch to prešlo bez problémov, ale keď to zbadali nejakí stranícki oní, lebo to sa všetko premietalo potom aj na ÚV, alebo kde, tak sa to začalo. Šéfredaktora „poblali“ a povedali, že nie sa to nebude vysielat'. Ale šéfredaktor to furt chcel, hovoril: „Veď tam nič také nie je, uvidíte, to je dobré.“ Potom bola v roku 1979 strašne tuhá zima. Až taká tuhá, že nevysielal druhý program televízie. A asi po dvoch týždňoch začal vysielat' a vysielal tak partizánsky, to znamená, že vysielal asi len tri hodiny večer a nebolo to ani v novinách. To bolo hlavné, že to nebolo v novinách – program. A on povedal: „Ja to na ten druhý program šibnem, čo to urobí.“ Šibol to na druhý program s tým „drekom“. Nespravilo to nič, lebo zrejme nikto zo stránikov nepozeral, takže to prešlo. Tak on hovorí hurá!, tak hneď ako veľká sláva, že to musíme nasadiť na nejaký výborný termín. Tak to nasadili na 9. mája, na oslobodenie Československa, ja som medzitým za film dostal aj cenu Zväzu dramatických umelcov, nasadili to na exponovaný termín. Tretí raz sa to vysielalo – to bola vlastne repríza na druhý deň dopoludnia. A potom prišiel prúser ako delo, nie môj, Králikov. A niekto povedal, že tento film sa už nikdy nebude vysielat'. Zavreli ho do trezoru. Ale ja som nemal z toho žiadne konzekvencie.

Vo filme *Ako sa Vinco zat'ul*, ale aj v dokumentárnych projektoch *Odchody a návraty* a *Dubček sa narodil v Uhrovci* ste objavovali chúlостivé fragmenty histórie. Čo vás priťahuje na tomto „demaskačnom“ pohľade na slovenské dejiny?

Celý čas som trpel, strašne ma trápila emigrácia, lebo to máme aj v rodine. Emigrovala už moja teta už v dvadsiatych rokoch, to bola ekonomická emigrácia, celý život nám posielala balíky z Ameriky. Otec bol komunist, furt sa s ňou škriepil. Potom emigrovala sestra, druhá sestra sa vydala za hranice, mnoho mojich priateľov emigrovalo. Štvalo ma, že ľuďom, čo sú hore, nevádi, keď odchádzajú schopní ľudia, lebo tu nedokážu žiť, že sa tu žilo v klamstve. My sme históriu nepoznali, nás držali v nevedomosti, nevedeli sme, čo sa dialo v 50. rokoch a tak ďalej. To sme začali tušiť až v roku 1968, keď sa začalo o tom písať a uverejňovať. Tí, čo boli z takých rodín, čo boli postihnutí, tí vedeli, ale obyčajní ľudia nie. To bolo všetko utajené. Mňa to trápilo, a preto som to chcel nejakým spôsobom aj ventilovať, dokumentárne podchytiť. Aj pre rok 1968 som trpel. *Odchody a návraty* boli o Věčku, o vysokoškolskom klube. Tam sme chodili a dozvedali sa: Jaro ušiel, Laco ušiel... Bratislavská mládež chodila do Věčka tancovať každý piatok, každú sobotu a nedeľu. Síce ani ja, ani moji priatelia sme moc netancovali, ale popíjali sme a rozprávali sme sa o všeličom a bavili sme sa, dievčatá naháňali... V roku 1992 sa mnohí sem prvý raz vrátili a zorganizovali stretnutie bývalých Věčkarov. No a ja som si v televízii vybavil, že to môžem nakrúcať ako dokument. Nevedel som, čo z toho bude, kto príde... Takže gro filmu boli výpovede bývalých kamarátov, ktorí ušli. A potom som výpovede rozdelil do troch tematických oblastí: ako všelijako utekali, potom ako sa vracali... Boli to tri diely, čiže nie celkom jednoliaty dokument, bol tam

príhovor redaktora, nedalo sa to ako dokument nejako exploatovať. Zobral som kameru a potom som do toho začal vkladať všelijaké dokumentárne zábery, ktoré som našiel: koncerty kapiel vo Věčku, niektoré politické, ako sa robili tie sochy...

O Dubčekovi... *Dubček sa narodil v Uhrovci* – to s tým nesúvisí, to je zvláštny dokument, ktorý zase vznikol tak, že jedna pani z Uhrovca, riaditeľka Štúrovho múzea, teraz je tam už aj Dubčekovo... Vlastne je to domček, kde býval. A tá pani sa na mňa napojila a povedala, že sa tam aktivizujú komunisti. Tí, čo na Dubčeka pľuli a nadávali, tí ho teraz oslavujú... Vznikol tam škandál pri Dubčekovom pohrebe, nejako sa tam aj pobili. Išiel autobusový zájazd jeho rodákov z Uhrovca na pohreb a sa tam pobili, a tak som si povedal, to je vhodná téma na dokument, a tak som šiel natáčať. Ale to nemá nič spoločné s Dubčekovou biografiou. Mal vzniknúť štvordielny film o Dubčekovi, biografia, prvý diel zachytáva internáciu, priamo ten akt, ako ho zatkli v Prahe. Nevie, či ste ho videli. Hochel to tu premietal na prvej prehládke, ale inak to je také nešťastné, to má Markíza, ktorá to raz odvysielala, a tým to skončilo. A je úplne ticho o tom. Pritom sú tam veci, ktoré ani historici nevedia, a ja som to prešiel. Bol som v Užhorode, bol som v Poľsku. Prešiel som celú trasu, kde ho Rusi ťahali a vozili, a vo filme to je, ale nikoho to nejako moc netankuje... Teraz ma volajú do televízie, že by chceli dokument, kde sa hneď v zmluve dohodne, že nebudú žiadne šírenia diela. S takými ľuďmi sa ani nebavím. Buď to bude šírené dielo, alebo nerobím. Pokiaľ ide o dabing alebo inú takúto robotu, musím ju robiť, aby som sa uživil. Ale prečo by som mal robiť dokument o Dubčekovi za nejaké smiešne peniaze v televízii bez šírenia diela? Okrem toho, oni si to predstavujú tak, že človek natočí dva rozhovory s historikom, dá tam tri fotky, a tým pádom je film hotový za päť päťdesiat. Vôbec netušia, že som bol v Užhorode, v Legnici, nedostal som za to skoro nič, iba podporu z Literárneho fondu. No a teraz mám pred sebou veľké projekty, mal by som spraviť sedemdielny historický seriál historický v televízii, ak pri tom neumriem, potom možno Dubčeka ešte dokončím. No a je tam ešte problém s autorskými právami, to som robil s producentom Oparty... Ale začalo to pre televíziu. Ale materiál, čo som nakrútil, vlastní producent Oparty, ale aj ja ako autor. On to nechce nikde dať, už sa pokúšal všeličo s tým spraviť, alebo za to chce nejaké veľké peniaze, lebo on na tom projekte dost stratil, pretože v roku 1998 do toho vošla Česká televízia a Markíza, dostával na to nejaké peniaze, a v roku 1998 sa to malo k výročiu roku 1968 odvysielat', lenže Slovenská televízia, vtedy boli Mečiarovci pri moci, odmietla predat' dokumenty alebo zábery, z ktorých mnohé som ja nakrúcal. Mal som v zmluve napísané, že mi zabezpečia dokumentárne zábery, ako som to mal urobiť bez archívnych záberov? Tak som povedal: „V zmluve je napísané, že zabezpečíte to a to, a keď to nezabezpečíte, ja to neurobím.“ A neurobil som to.

Okrem dokumentárnych, hraných a edukatívnych filmov ste sa výrazne venovali aj tvorbe pre deti. Vaším najznámejším počinom v tejto oblasti je seriál *Bambuľkine dobrodružstvá*. Ako ste sa k tejto tvorbe dostali?

Po veľkom úspechu *Vinca* som mal všelijaké ponuky. Ale už som sa strašne bál politických tém. Nechcel som robiť témy, ktoré oslavovali stranu – hoci vtedy sa už nerobili také filmy, čo by primitívne oslavovali stranu. Ale žiadna z tých ponúk ma neoslovila. Ani tým, ako to bolo napísané, ani politickou priechodnosťou u mňa. Ale niečo som chcel robiť, musel, aby som dostal peniaze, aby som žil, aby som sa ako režisér uplatnil. Tak som začal robiť seriál o Bambuľke, v roku 1981. Do tej doby som, viete... to *Ako sa Vinco začal* bolo hotové už v roku 1978 alebo aj 1977. Medzitým som urobil všeličo, aj nejaké hrané veci v televízii. Potom prišiel seriál o Bambuľke, detský seriál, dovtedy som nerobil pre deti. A to sa mi videlo dobré, žiadna politika... Vybavil som tomu aj dobré podmienky, lebo na detský seriál, aby ste dostali 35-tku, to za tým musel niekto v televízii stáť, aby ste dostali normálny

profesionálny štáb a tak ďalej. Potom som nakrúcal aj ďalšie veci pre deti, aj nemčinu pre deti, ktorá bola tiež veľmi vychytená vtedy, ale... mi to aj všelikto vytýkal, že robím takéto veci, no ale ja radšej robím veci, ktoré majú aj iný zmysel ako nejaké pochválenie od kamarátov, že „dobré si to spravil“... Chcem robiť aj pre obyčajných ľudí, aj pre deti. Takže preto pre deti. No a tá *Bambulka*, tá mala, aj keď to mnohí považujú za gýč, keď to nie je žiadna avantgarda, tak predsa len predovšetkým to dieťa tam zabodovalo a odvtedy, ako všetci videli, že s deťmi viem robiť, tak ma volali na detské projekty. Lebo nie všetci vedia s deťmi robiť, to je prvá vec, nie všetci to chcú robiť, lebo to považujú za čosi menej. Oblasť tvorcov pre deti je špecifická a limitovaná. Tak vlastne došlo aj k tým *Sojkám*, to sa volalo Rodina z jedného kolena pôvodne, niekto povedal v dramaturgii, že Lihosit robil *Bambulku*, skúsme to s Lihositom. Tak mi to dali a malo to úspech, dostalo to vo vtedajšom Gottwaldove nejaké ceny. Potom som robil pre dospelých *Zakázané uvoľnenie* v roku 1986 a potom zas pre deti *Vlakárov* v roku 1988.

Filmom *Sojky v hlave* sa začala vaša spolupráca s Dušanom Dušekom. Povedzte nám o nej čosi viac.

Dušek je skvelý spisovateľ aj skvelý človek. S tým som si veľmi rozumel. Keď sme rozprávali o scenári, nepísali sme spolu, písal on, ale keď som potom písal technický scenár, tak sme spolu veľa o tom rozprávali, o živote a tak. Veľmi sme si spolu rozumeli aj ľudsky. Ale sem-tam to aj zaiskrilo, pretože Dušek je skvelý spisovateľ, nájde výbornú atmosféru, špecifické typy ľudí, perfektne odpozorované, aj deti. On si písal hlášky. Vo *Vlakároch* čo rozpráva ten malý, to si Dušek všetko písal od nejakých detí, čo počul, aj od svojich známych, aj od rodiny... Len v čom je problém Dušekov? Vo vedení príbehu. Urobí krásnu atmosféru, perfektné scény, ale nemá to jednotiaci príbeh, ktorý niekde začne, potom tečie v čase, zamotá sa a potom sa to musí nejako na konci vyriešiť. Musí to mať dramatický oblúk. Vo filme dramatický oblúk nemusí byť natoľko prvoplánovo daný ako v divadle. Niekedy nemusí byť vôbec. Ale to len majstri dokážu, aby tam nebol vôbec a aby ten film bol pútavý. Lebo potom sa stane, že máte krásne historiky a naraz ste v polovici filmu a neviete, čo chce film povedať, prestane vás to zaujímať, lebo divák predsa zaujíma, že ten sa s ňou vyspal, ona mala priateľa... Jednoduchá matematika. A u Dušeka bol ten problém, že vždy urobil krásnu atmosféru, krásne typy, ale malo to strašne dlhú expozíciu a neskoro prišla zápleтка a veľmi skoro sa vyrieši. Proste scenáristický problém. Ja som sa snažil toto nejakým spôsobom do tých filmov dostať, aby to malo príbeh. Niekedy som aj niečo napísal, ale jemu sa to nepáčilo... S Dušekom ako s človekom sme si rozumeli fantasticky, spisovateľ vynikajúci, bez neho by tie filmy neboli, lebo ja nie som ten, ktorý dokáže tomu dať atmosféru, vymyslieť ju, byť jej iniciátorom. Ja ju potrebujem mať, potrebujem ju vidieť a ju chopiť a urobiť. Napríklad nemám žiadnu svoju vnútornú tému, nie som typ autora režiséra. Ja sa stotožním s nejakou látkou, nejakou s ňou bojujem, alebo sa ju snažím akosi vyložiť, ale nie som ten, čo ju dokáže napísať. Takže, pokiaľ sa pýtate na ten pomer autorský medzi mnou a Dušekom, neviem, či beriete do úvahy aj autorsko-právne veci – nie? Tak autor je Dušek. Jednoznačne, ja som režisér, ktorý možno trochu pomohol preložiť text do tej filmovej reči. A Dušek bol taký veľkorysý, že mi dal aj podiel na autorstve aj na tantiémach. Čo nikto nespravil. A to urobil Dušek. A mňa strašne mrzí, že sme už spolu potom po *Vlakároch* nejakou nepokračovali, ale nie preto, že by sme sa pohádali, s Dušekom som sa nepohádal nikdy, akurát pri robote, no ale to sa potom vysvetlilo... Ak poznáte *Vlakárov*, tak napríklad ten záver, ako tam je s matkou, to v scenári vôbec nebolo. Robil som aj také veci, že som mu nepovedal, čo tam mením, lebo som vedel, že by ho to našťvalo, tak som to zmenil s rizikom, že keď to bude zlé, tak budem mať prúser, ale keď to bude dobré, tak on sa k tomu pridá.

Na svojich hraných filmoch ste spolupracovali s významnými kameramanmi Vincentom Rosincom, Dodom Šimončičom alebo Lacom Krausom. Ako vás ovplyvnili a kto bol vašej autorskej vízii najbližší?

Spolupracoval som aj s mnohými ďalšími: Alojz Hanúsek, Juraj Galvánek, Zoro (Zoltán – Z. M.) Weigl. Ak som niekoho zabudol, nech mi odpustí. Najviac som robil s Lacom Krausom, s ním som robil už ako asistent, on už bol kameraman a ja asistent na seriáli *Útek zo zlatej krajiny* s režisérom Chmielom. Laco Kraus je veľmi aktívny, a keď je režisér trochu slabší v kramflekoch, Kraus ho pohltí, príde na pľac, postaví kameru a začne to všetko organizovať. On vie, kde má kamera stáť, čo má každý robiť a režisér je tam vlastne potom do počtu. Ale keď je režisér, ktorý vie, čo chce, tak ho nechá postaviť kameru, je rád, že ju niekam postavil, a keď sa mu to nejako nehodí, tak povie: „Lacko, zober tú kameru a postav ju inde.“ Kraus má veľmi dobré, povedal by som, ľúbivé videnie, fantasticky sa hodí na detské filmy ako *Bambulka*, ktoré nemajú byť škaredé. Tam nemá byť estetika škaredosti ako u Hanáka. Kraus ma dosť ovplyvnil, pretože má skutočne veľmi vytríbené výtvarné cítenie, smerujúce ku kráse. Používal dlhé sklá, no, to robili všetci, ale tiež som u Krausa pochopil, čo je kontrastvetlo, on ho vždy hľadal. To aj Šimončič. Vlastne dobrí kameramani všetci hľadajú kontrastvetlo... Aj keď sa pozriete teraz na slávne kameramanské filmy, aj zahraničné, tak majú vždy zaujímavé kontrastvetlo. Zadný plán svetelný, vždy tam niečo je, buď lampy, alebo nejaký štič, alebo slnko zozadu cez listy. To je jedna vec. A potom je aj filmová reč. On vidí strihovú skladbu, cíti, ktoré zábery prídu za sebou... Ale Kraus to aj veľakrát nevedel. Kraus je proste ten, že sa mu voľačo zapáči a po tom ide aj na scéne, vidí nejaký strom alebo zaujímavú trávu alebo zaujímavý plot, a už tam stavia kameru. Takže pokiaľ sa to režisérovi hodí a pokiaľ vie, čo chce, tak je to všetko fajn, pretože Kraus s niečím príde tvorivo. Pokiaľ však režisér nevie, čo chce, potom Krausa nechá robiť, čo chce, a potom je z toho galimatiáš a Kraus ho potom ešte aj pošle niekam. To je vždy boj, osobnostný boj medzi režisérom a kameramanom, aj keď sú kamaráti. Tak je to aj s hercom, lebo každý sa chce nejako presadiť. Myslím, že najväčšie umenie pre režiséra je to, keď on vie, čo chce, a nechá herca, kameramana urobiť niečo, čo režisér ani netušil, že sa dá. Lebo oni prídu s vecami a režisér nie je Boh, čo vie všetko. Niečo tuší, niečo by chcel, a nevie ako. Ale musí tam byť istý limit, istá hranica, za ktorú sa nejde. Šimončič je svetový kameraman. Robil som s ním ešte ako asistent réžie, točil v Prahe veľké filmy, v Nemecku robil... Je to pán kameraman. Šimončič nenatočí škaredý záber. On režisérovi povie: „Toto ja nenatočím, musíš to spraviť nejakou inak.“ A má pravdu, lebo to vidí zo svojho estetického hľadiska. Nazývam to bojom, ale ten boj je skrytý. Mám rád takých, s ktorými bojujem. Nemám rád takých, ktorí sa postaví a čakajú, čo poviem. To je horšie. „Kam to mám postaviť?“ – to je najhoršie... Prídeme na pľac, už sme o tom rozprávali sto razy, už sme tam boli na tom pľaci, už to je vybraté, kameraman pozná scenár, postaví sa a pozerá: „No tak ako, čo?“ To neznášam. A ešte Fojtíka som zabudol spomenúť. Fojtík je tiež výborný kameraman. Keď som robil jeden zo svojich prvých dokumentov v televízii, prideli mi Fojtíka a Fojtík prišiel a povedal „Tak čo, rejžo, odpálime to od boku?“ A ja som chcel ukázať, aký som umelec a neviem čo a myslel som, že to myslí vážne a on si robil srandu.

Aký význam má pre vás ako textára a v šesťdesiatych rokoch aj skladateľa hudba vo filme? Narábali ste s touto zložkou špecifickým spôsobom?

Nikdy som neskladal nejaké zložité kompozície, len jednoduché pesničky. Ale jednoduchá pesnička má svoj poriadok: dvakrát téma, potom refrén a potom téma a niekde skončí. To znamená, že princíp kompozície je v opakovaní a vždy sa opakuje téma, ale vždy sa tam niečo

pridá, alebo nejako sa obmení. A to isté platí aj vo filme. Aj v textoch, veď aj text musíte byť nejako členený, musí byť členený podľa hudby. My sme to už s Ursíny potom aj porušovali, ale to si človek môže dovoliť porušovať až vtedy keď zvládne kompozíciu, ten oblúk. Napríklad Fellini, keď hovoríme o filmovej kompozícii, začal klasickými filmami, čo sa týka filmovej kompozície. Jeho filmy, napríklad *Cesta* alebo *Cabiriine noci*, sú dôkladne vystavané, presné podľa všetkých dramatických kánonov. Až potom, keď už toto zvládol, začal porušovať, a tiež nie naraz. Potom bol *Sladký život*, ten už nebol taký presný, ale ešte to predsa len bol kompozičný film, ale už končil dekompozíciami ako *Satyricon* a tak ďalej. Alebo *Amarcord*. *Amarcord* je geniálny film, je dekomponovaný, ale to musí urobiť majster. Nemôže maľovať krásne obrazy ten, kto nevie nič nakresliť. To len také, takzvané moderné umenie môže byť. Takže toto je hudba a film, to je to isté v kompozícii. Opakovanie motívov, hranie s motívami, ktoré sú rozohrané, a to je problém, ak som hovoril predtým o scenároch. Keď skladateľ vymyslí nejaký motív, tak stále s ním ide ďalej, len ho obmieňa, nezhodí ho. Ten, kto nemá šajnu o kompozícii, rozohrá všelijaké motívy na začiatku a potom sa stratia. Nevyvíjajú sa, nerobí s nimi ďalej nič. Potom je film nudný, neviete, čo chce autor povedať. Takže vlastne to, že som robil v šesťdesiatych rokoch hudbu, mi veľmi pomohlo. Okrem toho mám aj špeciálny prístup k filmovej hudbe. Vo všetkých mojich filmoch sú v hudbe dve témy, len dve, okrem titulovej, takej tej širokej plochy. V jednej sa urobí hudobná nálada, druhá je taká doplnková, ilustratívna, nerobí nejaké veľké nálady, len zvýrazňuje niektoré veci...

Ursíny sa na mňa veľmi urazil, keď som ho nevzal do *Ako sa Vinco za'al*. Ale môžem si zobrat' Ursínyho na film z povstania na slovenskej dedine? Veď by som bol padnutý na hlavu. Tak som si vzal Stračinu, ktorý to ovláda, zaoberá sa folklórom a všetko vie. Ďalej, Ursíny sa mi nanútil do *Spievania na zore*, tam má hudbu, nevedel, čo tam má robiť, to som mu musel povedať. „Tuto máš tú pesničku, tak tú zbigbituj.“ On nevedel, čo má robiť, ale chcel to robiť. Potom som s Ursíny robil televízny film *Anonym*. Tam to dopadlo až tak katastrofálne, že som celú tú hudbu... Nechal som Ursínyho spraviť pekný motív, len on nevie narábať s filmovou hudbou. To je špeciálna disciplína. Neplatí, že keď je niekto geniálny skladateľ, je aj dobrý filmový autor, dobrý filmový skladateľ. Pretože filmová hudba to zase je narábanie s motívami, to je profesionálna robota. Narábanie s motívami, ktoré vymyslím a potom ich variujem podľa nálady filmu. Pri *Anonyme* to bol veľký průser, tam som z niektorých nahratých hudieb vyťahoval už len niektoré stopy, basovú alebo inú, lebo tá hudba sa k filmu nehodila. Čo sa týka scénickej hudby, tak ja by som povedal, splnili to, čo mali. Stračina vlastne vo *Vincovi* splnil, čo mal. V detských filmoch robil hudbu Gábor Presser, maďarský bigbit'ák. Veľmi známy, superhviezda, tu mal kamaráta, istého Daněka, a to robili spolu, ale nahrával to Gábor Presser. Bol som sprvoti rozpačitý, ale keď som to videl druhý, tretí raz, tak som si povedal, že to je geniálne, čo urobil. Niekedy sa človek musí odovzdať osudu. Dochádzalo aj ku konfliktom. Veď Ursíny s Trančíkom pri jednom filme... Trančík mu dal robiť hudbu, potom ju celú zahodil a zavolať si Štúra, alebo koho. Až k takým veciam dochádzalo. Toto je veľmi citlivé... *Bambul'kine dobrodružstvá* urobil z veľkej časti skladateľ Jan Kovář, ktorý už zomrel, bohužiaľ, nedocenený. Sú to detské pesničky, ktoré sú na svetovej úrovni. To som dovtedy nepočul, ani Patejdl, ani Nagy, ani nikto z tých, čo sa zaoberali aj detskými vecami, také neurobil ako Jan Kovář. A ten mi robil aj *Sojky v hlave* a výborne, tam tiež je pesnička na záver aj v prostriedku, ktorú spieva Nagy, jediná pieseň, čo nie je jeho, ktorú spieva, to bol ešte mladý, ešte sa dal donútiť, teraz už by sa nedal.

Václav Macek považoval za jeden z problémov hranej tvorby v rokoch 1981-1985 skutočnosť, že mladí autori museli debutovať „látkami tzv. spoločenskej objednávky, nie typickými prvými dielami, v ktorých ide najmä o zhrnutie vlastných skúseností a

názorov“. Bolo to tak aj vo vašom prípade? Ktorý film vašej hranej tvorby ponúka najviac zo skúseností a názorov Juraja Lihosita?

Povstanie napríklad, *Ako sa Vinco zaťal*, povstanie nie je moja duševná téma, alebo nebola. Teraz už by možno aj bola. Ale vy máte na mysli autorské filmy ako Hanák 322, Jakubisko *Kristove roky*... Havetta má *Slávnosť v botanickej záhrade*, to je taká feéria tiež, vtedy bola sloboda viac-menej, tak si mohli režiséri vybrať. Nie som ten typ režiséra. Možno keby mi dali vybrať si z nejakej literatúry, vybral by som si Dostojevského alebo Bunina, veď Bunina sme robili s Košickým, alebo Andrejeva... Ako robil Martin Hollý *Sedem obesených*... Bola vtedy taká doba, že sa geniálni ruskí autori vyťahovali. Takže nemám také autorské ambície. Som rád, že ma nechali režírovať, a to, čo mi dali robiť, som sa snažil urobiť čo najlepšie. Ale že by som nejako sám chcel niečo zdelovať svetu zo svojho vnútra... Skôr sa zaklínam do takých kompozičných postupov a tak.