

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



## JURAJ MOJŽIŠ

(10. 4. 1938, Bratislava) Slovenský výtvarný a filmový teoretik, kritik, taktiež televízny a filmový architekt a scénograf. Začal študovať žurnalistiku na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, neskôr prestúpil na dejiny umenia, ale školu nedokončil. V 60. rokoch publikoval s Albertom Marenčinom v Slovenských pohľadoch. Svoju epizódu si odkrútil aj na Kolibe, so Štefanom Uhrom tam spolupracoval na filme *Panna zázračnica* (1966), pre ktorý navrhoval kostýmy. Na začiatku 70. rokov ho však postihol zákaz publikovania a bol takisto vyčlenený z kultúrnych zväzov. Prešiel do televízie, kde nastúpil na miesto asistenta scénického výtvarníka Romana Rjachovského, kde mal vypomôcť iba pri televíznom filme *Buddenbrookovci* (1974), no nakoniec v nej strávil 19 rokov. V televízii spolupracoval s významnými režisérmi, napríklad s Jozefom Bednárikom, Stanislavom Párnickým či Miloslavom Lutherom. Od začiatku 90. rokov pôsobil ako pedagóg na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU, kde až do roku 2015 vyučoval Interpretáčny seminár. Svoje prednášky pretransformoval aj do ucelenej textovej podoby, keď v roku 2004 vyšla publikácia *Použi ma ako stránku knihy*. Pracoval aj ako architekt, napríklad na filme *Na krásnom modrom Dunaji* (Š. Semjan, 1994), ako vedúci výpravy a tiež herec vo filme *Hana a jej bratia* (V. Adásek, 2000). Napísal mnohé monografie výtvarníkov, napríklad *Rudolf Fila* (1999), *Milan Láluha* (2013, 2015). V roku 2010 bola jeho zbierka esejí s názvom *Voľným okom I a II*, ktoré pôvodne vychádzali postupne v časopise Romboid, ocenená Cenou Dominika Tatarku.

ŠKOLSKÝ ROK: 2015/2016

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Jakub Lenčes

STRIH: Máté Csuport

KAMERA: Oliver Záhlava, Nick Kollár

ZVUK: Samuel Štefanec

PRODUKCIA: Jakub Brychta

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

## PROLÓG

**Na úvod takáto otázka: Našiel by sa vo vašom živote jeden rozhodujúci moment, ktorý vo vás najväčšmi zarezonoval? Bol vôbec taký?**

Nie, rozhodujúci moment nebol, bola celková situácia. Vyrastal som v rodine s veľmi autoritatívnym otcom, ktorý vytváral podmienky preto, aby som nemal žiadnu úctu k autoritám, naopak, aby som celý život autority otvorene alebo menej otvorene nenávidel. To bolo rozhodujúce, lebo, ako sa vraví: „*Freude Freude vřdycky na tě dojde*“.

**V úvode poviedky *Noami, majster čajového obradu* z roku 1969 spomínate citát Alberta Einsteina o tom, že človek, ktorý sa nevie čudovať a žasnúť, je ako zhasnutá sviečka. To ste mali tesne po tridsiatke, pozeráte sa na to rovnako aj teraz po ďalších vyše štyridsiatich rokoch? Dokážete sa rovnako čudovať a žasnúť?**

Neviem, či sa viem rovnako čudovať, no určite to považujem za absolútne rozhodujúce. Dokonca iba termín z vašej generácie o vyhasnutí by tomu mohol vzdorovať. Potrebná je taká analytická, ani nie hĺbka, ale analytická vôľa. Jedine toto začudovanie, jedine schopnosť, aby ste sa nechali prekvapiť a vedeli byť prekvapení. To jediné vás môže zachrániť.

**V poviedke *Pačrev* sa venujete svojmu detstvu. Spomínate často na nie veľmi príjemné fragmenty, no akoby s dávkou nostalgie, ako ste svojimi detskými očami vnímali svet okolo, ľudí okolo?**

Ako som vám na začiatku povedal, autoritatívna výchova rámcovaná skutočne hrozbami vo mne vyvolávala strach. Ako náhle som opustil dvere bytu a potom ešte domu, tak som bol úplne odviazaný. Mienil a chcel som žiť inakšie, ako som žiť musel. To bol dosť rozhodujúci zdroj, keď už teda psychoanalyzujeme.

## PROFESIONÁLNY ŽIVOT

**Študovali ste žurnalistiku na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, i keď sa netajíte tým, že ste chceli prestúpiť na dejiny umenia. Prestúpili ste, no i tak nedošťudovali. Čo vám teda vysoká škola reálne dala?**

Čas na uvažovanie. Musíte si uvedomiť, že to bola vysoká škola v 50. rokoch a v takých dosť zlých 50. rokoch. Síce už po päťdesiatom siedmom aj čosi, ale zošnúrovaná ideologicky. Prednášal sa tam ešte historický a dialektický materializmus. Hlavne bolo prítomné štvanie medzi spolužiakmi. Udavačstvo a podobné neduhy sa pestovali vo veľkom, takže ťažko povedať, že by to bolo niečo pozitívne. Myslím si, že existovali predmety, ktoré to tak nemali, a hlavne potom na kunsthistórii, na ktorej nejakým spôsobom boli vytvorené nové limity, v ktorých sa dalo pohybovať, rozmýšľať. Ale zas viete, byť odkázaný na zháňanie úplne triviálnych informácií zložitými, nesmierne zložitými cestami bolo veľmi otravné. Jedinou výhodou bolo, že sme boli mladí a že sme to stihli. Trochu.

**V knihe *Za ozvenou tichých hlasov III* Olega Pastiera spomínate na neduhy systému s nadhľadom, ako ste ich však vnímali, keď to na vás doľahlo prvý raz, keď mnohé zaujímavé nápady mohli zostať len a len na papieri? Ako ste sa vtedy cítili?**

Bolo to ustavičné rozčarovanie skrz uplatnenie. V období prechodu na 60. roky a v ich priebehu sa nám podarilo zopárkrát preniknúť v Slovenských pohľadoch s vecami, ktoré boli zaujímavé, ktoré nás zaujímali. Avantgardy, abstraktné umenie, ale vždy to bolo tak akosi na polovicu. Ťažko sa to obhajovalo, takže skôr si myslím, že to boli roky, kedy sa prekonávala zlá vôľa. Nedobrá, neochota spolupracovníkov a tak, takže cenzúra a spôsob boli problematické. Možnože aj autocenzúra. Ja som si nebol nikdy nejako vedomý autocenzúrnych aktov, ktoré by som bol na sebe páchal, ale rozhodne to fungovalo. A navyše vám môžem stále len zdôrazňovať, že oboznámenosť bola minimálna. Až teda po čas, keď sa nám začalo dariť dostávať sa za hranice všedných dní, čo bolo potom už ťažko z nás vytĺcť.

**V skorších 70. rokoch, keď situácia nebola najprajnejšia, nemali ste strach, že môžete byť za vašu prácu nejako stíhaný, respektíve kedy napätie dosiahlo svoj vrchol?**

Nemal som obavy, pretože som vedel, že som postihnuteľný a stíhaný. Na nás s Albertom Marenčinom bol vydaný zatykač, ktorý sme videli a ktorý bol dosť zázračným a čudným spôsobom odvolaný. Teda nakoniec nenadobudol platnosť. Hoci samozrejme všetko to šikanovanie sprevádzané stratou zamestnania, nemožnosťou získať ďalšie... To fungovalo naďalej naplno. Ja som sa nemusel obávať, lebo som vedel, že nie je dobre.

**Ak sa nemýlim, tak s Albertom Marenčinom vás dal dokopy surrealizmus, presnejšie: jeho koláže a vaša pozícia v Galérii mladých, spolu ste následne vypracovali aj surrealistický slovník, ktorému ste venovali celé číslo Slovenských pohľadov. Neskôr ste o jeho tvorbe napísali dve knižky. Ako ste tento vzťah vnímali vy? Pán Marenčin sa totiž vyjadril, že ste sa spriatelili už pri prvom stretnutí...**

Mal som šťastie. Surrealisti tomu hovoria „rozhodujúce stretnutie“. A stretnutie s Albertom také stretnutie predpokladalo a naplnilo sa. Bol starší, skúsenejší, mal za sebou celý rad prekladov, ktoré som poznal a z ktorých boli len rukopisy. Tento obdivovaný človek sa stal z hodiny na hodinu mojím priateľom. To isté som potom ešte zažil s Dominikom Tatarkom pri nakrúcaní *Panny zázračnice*, ktoré znamenalo naše prvé stretnutie.

On na mňa vybehol: „Kvôli tebe ma k ničomu nepúšťajú, lebo hovoria, že ty si tam“, a tým sme si potykali. To bolo po prvé a po druhé som mu vysvetľoval a bránil sa, že to nie je pravda a že mi veľmi chýba, že nemôžeme spolupracovať a že robíme veľa sprostostí, ktoré by sme nemuseli robiť.

To ho veľmi potešilo. Takže, to samozrejme vo vašom veku musíte poznať veľmi dobre, vhuľnúť do vzťahu sa dá nejakými pomalými krokmi a ja neviem čím ešte. Zvieratá sa oňuchávajú a ja som vďačný osudu za tieto dve bleskové.

**Ako sa vaše priateľstvo s Albertom Marenčinom vyvíjalo ďalej?**

Jednoducho. Boli tam profesionálne, profesijné záujmy. Samozrejme niečo na Kolibe, niečo hlavne v Slovenských pohľadoch, kde som vtedy bol stálym spolupracovníkom a kde som s Marenčinom spolupracoval na nejakých témach. S Galériou to nemalo nič spoločné, lebo Marenčin začal vystavovať a ja mu písať do katalógu až niekedy v 66. či 67. roku v Prahe. Takže to nemá s Galériou nič spoločné, to má niečo spoločné so Slovenskými pohľadmi, kde som napísal text a kde vyšli prvé reprodukcie po dlhom čase. To je taký základ, potom sme spolu v jednu chvíľu zažili svojich 15 minút slávy, keďže vyšiel surrealistický slovník, v ktorom ho citovali všetci ako „zvrhlé“ umenie. Bolo tak označené a definované Adolfom Hitlerom, teda jedným citátom Adolfa Hitlera, ktorý mohol skutočne povedať ktorýkoľvek pohlavár od okresného tajomníka až po Gottwalda. To bolo také totožné, tak sa to ľuďom

páčilo. No zažili sme spolu aj kritické a krízové chvíle. Mali sme nahnaný strach takou možnosťou, že pôjdeme do chládku. Tá možnosť s tým chládkom sa predlžovala, lebo nemali sme zamestnanie, len tzv. pokrývačov. Človek mal byť zrazu vďačný ľuďom, ktorým nechcel byť veľmi vďačný. Dokonca pri jednej hre, ktorá nakoniec bola realizovaná v televízii, som bol vďačný človeku, ktorého som nepoznal a keď som ho spoznal, tak s Bohom. Neboli to nejaké príjemné chvíle.

### **Spomínali ste Dominika Tatarku...**

S Tatarkom to už bolo zložitejšie priateľstvo, pretože tam sa nehralo o nejaké fazuľky. Tam už ani tak nešlo o záujmy a veľmi rýchlo to prekročilo do verejného priestoru. Tatarkov príbeh *Panny zázračnice* sa vlastne odohráva na nejakých vymyslených kontaktoch a inšpiráciách výtvarníkmi. Ale po mnohých rokoch Tatarka našiel skupinu, ktorú si vymyslel síce na základe veľmi konkrétnych slovenských búrlivákov, ale konečne našiel také to rebelantstvo práve v členoch skupiny Mikuláša Galandu. V podobe slovenského moderného umenia z konca 50. rokov, konštituovali sa v päťdesiatom siedmom. No a ja som v tej skupine fungoval ako teoretik. Vtedy sa tomu hovorilo tak, každá skupina mala teoretika, ktorý bol za ideologické alebo programové veci zodpovedný. To bola už pre Tatarku vážna vec, našiel si cestu, stal sa akýmsi filozofom, no a to sa už samozrejme dostalo do riadnej konfrontácie s jestvujúcou oficiálnou doktrínou, ktorá sa ani nemohla tajiť tým, že nie je socialisticko-realistickej. Tieto stretky sa skutočne odohrávali pred tvárou verejnosti a boli niekedy kruté a niekedy naopak.

Ako pokračovali 60. roky, tak určite ľudia z tohto nášho kruhu sa dostávali do profesijných vedení v zväzoch spisovateľov, v zväzoch výtvarníkov, čiže istá, taká nepríjemná zodpovednosť tam fungovala, pretože to uplatnenie sa nakoniec vždy dialo nejakými publikačnými možnosťami, a teda hlavne na kšeftoch, no a prechádzali akýmisi súťažami a tak ďalej. Ale keď si prejdete širí slovenský kraj, tak dnes ešte stále nájdete oveľa viac sôch od istého Jána Kulicha a nenájdete sochy Kompánkove, no našťastie dnes už predsa len, aj keď sa sochy nestavajú a nerozdávajú krajine, tak existuje zopár vynikajúcich vecí Jozefa Jankoviča, ktoré stoja, aj vrátane pamätníka SNP.

### **A ako to bolo s Romanom Rjachovským?**

S Romanom som sa zoznámil vo chvíli, keď som sa dostal do televízie. Prišiel som do televízie ako jeho asistent, ale asistentské miesto v skutočnosti nebolo, bolo to vtedy iba tak myslené. Výtvarné oddelenie viedol Ladislav Hupka a vtedy práve pracoval na *Móricovi Beňovskom* a bol tri mesiace mimo republiku. Nakrúcali v Nemecku a neviem kde ešte. No a to bola taká príležitosť, na tri mesiace pomôcť Rjachovskému, ktorý robil *Buddenbrookovcov*. Ale to asistentské miesto vlastne nebolo, ako som spomínal, volalo sa to akože scénický výtvarník lomeno asistent. Oni ma na tie tri mesiace prijali a všetci boli uzrozmenejší s tým, že za tri mesiace odídem a bude pokoj. Pomôžem pri *Buddenbrookovcoch*... No ale stalo sa to, že z troch mesiacov bolo 19 rokov, takže sa to trochu predĺžilo a predĺžil sa aj môj život scénografa.

Počas tých všetkých devätnástich rokov a aj dodnes si myslím, že Rjachovský bol jeden z najkorektnejších partnerov pri profesionálnych a profesijných prácach. Tak to bolo v podstate veľké šťastie. Naňho sa nejakým spôsobom obracali zaujímaví režiséri, a hlavne si myslím, že bolo rozhodujúce, že tí zaujímaví režiséri mali šancu siahnuť po témach, lebo im boli ponúkané dramaturgmi. Témy, ktoré boli ponúkané, sa neutápali v problémoch socialistického realizmu, bola tam klasika. Takže to bola radosť pracovať, a keď tam začal pracovať Jozef Bednárík na rozprávkach aj Ibsena inscenoval a kopec iných zaujímavých

vecí... A spolupracoval som tam už sám, takže to bola veľká výhoda. Aj oproti kinematografii, oproti Kolibe a oproti všetkému, nakoniec aj vydavateľstvám, mala televízia v tomto zmysle najľahšiu cestu, aby mohla optovať tituly, ktoré by sa teda dali robiť a bolo to oveľa lacnejšie. Ideologicky by sa to inde nebolo dalo cenzúrne prekonať, aby boli použité, lebo mohli byť spracované na Kolibe. A mnohé z tých vecí ani nevyšlo, bol zadaný rovno preklad pre účely televízneho scenára. Tým pádom sme sa dostávali k veciam. Žiaľ bohu, peňazí bolo málo, vyrábalo sa hlavne v tých podmienkach, čiže to bola do istej miery absolútna kašírčina. Človek vlastne vymýšľal veci, aby to zakryl. A hlavne morálka ľudí bola veľmi naštrbená. Teraz si predstavte, že desať dní pracovali na niečom, aby to postavili, desať dní, no a tí istí robotníci, všetci do nich hučali, to po desiatich dňoch za jednu noc zbúrali. To, v čom sa povedzme ďalších desať dní nakrúcalo, čiže bolo to nedobré po tejto stránke, ale pomáhali sme si tým, že sme tomu verili. Že ten Ibsen pre ja neviem koľko miliónov divákov, bude dobrý, že to prospeje. A keď tomu uveríte, tak máte trochu optimizmu v sebe a to je fajn.

### **Pri navrhovaní kostýmov do filmu *Panna zázračnica* vás inšpirovala trilógia o nekomunikácii od Antonioniho, kde všade sa skrývali inšpirácie k vašej ďalšej výtvarnej činnosti?**

S *Pannou zázračnicou* to bolo trochu komplikované, pretože som tam bol elév a nejakú autoritu som nemohol uplatňovať, takže do istej miery a v istých chvíľach krajčír bol možno väčším pánom a väčšou autoritou ako ja. Ale samozrejme, že pokiaľ som robil návrhy a pokiaľ sa rešpektovali, tak Monika Vittiová bola akýmsi vzorom preto, do čoho sme obliekali Jolantu Umeckú. Niečo vyšlo, niečo nevyšlo. Veľmi som chcel, aby hlavná postava, ktorú hral pán Mrkvička, musela robiť nejaké také zvláštne pohyby, a tak som mu vytrhal gombíky na saku, aby ho to omínalo. Niekedy sa to podarilo, ale najhoršie na tom bolo to, že režisér Uher na to stále zabúdal. Takže nebolo z toho takmer nič.

No myslím si, že predsa len niektoré témy sa neprekrývali, hoci som robil s veľmi zaujímavými režisérmi a myslím, že také najlepšie skúsenosti som mal s Vladom Strniskom, s Maťom Hubom a so Stanom Párnickým, ale akosi takým dvorným režisérom, s ktorým som robil v istej chvíli všetko, tak to bol Jozef Bednárík. A Bednárík bol absolvent ŠUPky čiže akosi krstný výtvarným umením, tak to bola taká zaujímavá spolupráca. Z jeho strany to však bolo také povedzme komplikovanejšie, lebo keď písal scenáre, tak sa vždy utrhol. Napríklad sme robili jednu hru, ruskú, a vymyslel, že celá inšpirácia je Chagallovo obraz a na tom obraze Chagallovom bol iba hrnček, stôl a nejaké ďalšie veci, chagallovské figúry. No a my sme museli postaviť celú scénu ako stôl. Na tom stole sa všetko hralo, muselo tam dvadsať tanečníkov tancovať, hudobníci hrali kletzmerovskú hudbu. V tom pohári z obrazu sa odohrávali milenecké scény, čiže sme museli všetko vyrobiť. Dnes si neviem predstaviť, že by som mal toľko nervov, aby sa toto bolo dialo v tých socialistických podmienkach kde nebola koruna. Bola normohodina. Platilo sa normohodinami, dostali ste toľko a toľko hodín, ktoré ste mohli užiť, maliari si ich pýtali, lebo oni zase boli platení za to, to bolo absurdné. Potom *Dievčatko z predmestia*, taká vaudevilleovská hra, strojová. To bolo tak, že sa nechala upiecť dvojmetrová torta, to teda piekli strašidelne a táto torta bola postavená v štúdiu, len sa tam už kamery a zvukári nedostali. Na tej torte bolo strašné množstvo ľudí, chodilo po nej v takých rezoch, keď sa torta krája, lebo tá sa krájala a prelínali sme vlastne interiéry asi dvanástich priestorov, ktoré boli porobené v tých zákusoch. Takéto všelijaké to v podstate boli výzvy.

Robili sme *Marcové idy*, antickú hru a tam zase všetko stálo na rekvizite, na výrobe. Bolo treba vyrobiť z kovu ohrievadlá, no antický nábytok vhodný na sedenie neexistuje, nie? Tak bolo ho potrebné vyrobiť, keby ste mali peniaze, tak dnes, samozrejme, to nie je otázka, to sa



pomerne ľahko nakreslí. Urobí sa k tomu ľahko technický výkres, ale dosť ťažko to zrealizujete z ničoho, keď máte materiál polystyén, drevo, kúsok železa, klince, kladivo a maliara s vedrom a veľkou štetkou. Ale nejako bolo, malo to taký čiastkový úspech, že keď sa to v pondelok odvysielalo, v utorok a v stredu sa o tom rozprávalo, vo štvrtok niekedy vyšla priaznivá recenzia, kde spomínali okrem hercov a režiséra niekedy aj... - zložky sa tomu hovorilo. No a takých výziev samozrejme boli desiatky. Mal som šťastie, nemohol som sa sťažovať, že by som nebol mal robotu.

### **Aké boli špecifiká televíznej scénografie? Cítili ste počas vášho pôsobenia v televízii, že sa vyvíja?**

Nie, to bolo veľmi konzervatívne, veľmi zabudované a do istej miery sa tým nedalo pohnúť. To, že tam boli štyri, päť kamier, ktoré boli zafixované takmer. Strihalo sa tým, že švenkri ponúkali nejaké zábery. Tá televízna práca bola skutočne vždy postavená na ľuďoch. Ak sa zišiel ambiciózný štáb, tak nebol problém. Určite medzi takých ambiciózných patrila napríklad Juraj Lihosit. Do istej miery tam všetko záviselo, povedzme, že najviac od ambícií kameramana. Takže, ak Szomolányi prišiel, lebo si ho presadil ako externého kameramana Stano Párnický, tak sa dalo očakávať, že práca bude zaujímavá. Títo ľudia sa snažili totiž o takzvané dokrútky a to bolo ešte celkom zaujímavé, že existovali celé vozy, nakrúcalo sa na šestnástku, všetko to narastalo hodinami. To ako spracovať, do technológie vyrovnáť... Nedalo sa to odfláknúť, a nedalo sa to odpinkať, že teda jednotka, dvojka, trojka a už sa to strihalo. Televízne zábery cez os sú povestné, ale to skutočne záležalo všetko od ľudí, pretože aj príprava, aj možnosti boli absolútne schematizované, zjednodušené na minimum. Ak neboli nápady, nebolo nič.

### **S ktorými inscenáciami ste mali najviac práce?**

Spomínal som *Marcové idy*, ale viete, to je zložitý, robil som niekoľko projektov, ktorých si už ani názvy nepamätám, ale bolo to s Bednárikom a s Párnickým. Tie projekty prechádzali akosi súčasnosťou a stredovekom zároveň alebo reáliami ranej renesancie. A to boli také najväčšie výzvy, nejakým spôsobom spojiť tieto veci. Veľmi zaujímavé pre mňa boli projekty s Miloslavom Lutherom, to zase boli veľmi exponované, zaujímavé hry, mali detektívnu či kriminálnu zápletku a, samozrejme, tam išlo o to vystriedať rôzne prostredia, charakterizovať ich vhodne. Vytvoriť napríklad merkantilnú tlačiareň zo 40. rokov v Chicagu... A nič také samozrejme nenájdete. Mal som šťastie, museli sme mať totiž ofsetové ruské stroje, teda sovietske, dodané, no a tieto, keď sme zohnali, tak bolo ich treba len nejakými vhodnými nápismi upraviť a bolo to presne to, čo sme potrebovali. Také historické obrovské hovädá, ktoré simulovali veľmi zdatne 40. roky. Ale ťažko povedať, viete, my sme sa museli snažiť, museli sme nejakým spôsobom ísť po tom realistikom, po tom charakte, pretože scenár si to vyžadoval a vyžadoval si to aj televízny herecký prejav. Samozrejme, po každej príležitosti herci dosť siahali hlavne kvôli nejakému väčšiemu publiku, ktoré to zaznamenalo. Ťažko by sa to dalo inak charakterizovať, pretože to, čo bolo na divadle prirodzené, nejaká skratka, nejaké scudzujúce momenty, nejaké vyabstrahovanie myšlienky, tu neprichádzalo do úvahy, občas boli príležitosti, no ale strašne málo, takého toho divadelného nervu. Skutočne celá psychológia obrazovky a jej nejaké poslanstvo boli postavené len na realizme a len na takejto schopnosti ho charakterizovať. Pokiaľ sa to podarilo, tak to bolo aj zaujímavé. S Ľubou Veleckou sme robili niekoľko perestrojkových hier, žiaľ, boli to ruské hry, takže ono to už nebude nikto reprízovať, no ale tie boli psychologicky vystavané a na dobrej báze.

**Ktorá z vašich „služobných“ ciest za hranice Slovenska vo vás zanechala najsilnejšie dojmy? Na ktorú naopak spomínate nie práve v najlepšom?**

Služobné cesty to síce neboli, ale boli to príležitosti. Tak ja radšej tú najlepšiu. Ale dobre, no, tak vám poviem aj takú, aj takú. Bol som vo Švédsku, v Štokholme v šesťdesiatom piatom a aj v Göteborgu. Bola to moja prvá cesta okrem nejakých detských. Bola to jedna fantastická príležitosť, lebo takú zberovú výstavu vo Viedni, čo by sme dnes absolvovali od rána do večera, tak tam sme sa vtedy nedostali. V tom Štokholme som o pol roka neskôr vlastne videl veľkú výstavu, bolo to ako v Jeníkovom videní. Bolo to, ako keby ste v čase, keď Fellini nakrúcal svoje filmy, boli v Cinecittá. Pobudli by si v ateliéroch, a tak by ste dostali dosť inšpirácie. No a najhoršia neexistuje, pretože pre mňa do dnešného dňa je cestovanie samozrejme také doučovanie sa. Ja na každej ceste, aj v lete, pokiaľ ideme niekde k moru, tak, žiaľ, otravujem svoje okolie a svojich príbuzných tým, že chodia so mnou po galériách, ale našťastie to všetci milujú.

**Nejaké prekážky, ktorými ste si museli pred 89. prejsť, keď ste cestovali?**

Ani nie. Nie. Dostal som pár takých udaní, a dokonca som teraz jedno objavil. Nieкто z Kino-Ikonu mi to preposlal, takže som sa na tom len pobavil. Tak, udavačov je vždy dosť. Hoci, keď to objavíte po štyridsiatich rokoch, tak už je to úplne jedno. Teda pokiaľ ste tých štyridsať rokov neprežili v base.

**Už od začiatku 90. rokov vediete na filmovej a televíznej fakulte VŠMU Interpretáčny seminár, čo považujete na tejto práci za najdôležitejšie? V jednom z rozhovorov ste učenie spočiatku považovali za záchranu, prečo?**

Neviem celkom iste, v akom kontexte som to povedal, ale záchrana to bola taká osobná pre mňa. Ten prechod, keď som odišiel z televízie a scénografiou som sa tým pádom prestal aj živiť a bol som veľmi rád, že už to skončilo. Lepšie podmienky neboli a chvíľu trvalo, kým televízia vlastne odišla od tohoto programu, ktorý pestovala, a nahradila si ho podľa mňa oveľa lepšie, ako tými inscenáciami, ktoré už nebolo vôbec treba robiť. Prechod späť k písaniu, to mi chvíľu trvalo a škola mi to akosi uľahčila. Musel som sa nielen povedzme nad papierom trápiť a tak ďalej, niečo stále zosmoliť a tak ďalej. Mal som možnosť spraviť knižku a rýchlo to všetko prišlo. Škola bola dobrý korektív. Musel som si prichystať prednášky, ja som si sám napísal také svoje osobné dejiny kinematografie. Občas som usilovný. A z nich som si potom vyabstrahoval to, čo asi by bolo treba, pretože dejiny sa neučili vtedy príliš dobre na začiatku 90. rokov. Teraz, pokiaľ viem, to je niekoľkonásobne lepšie. A k semináru, no k tomu bol potrebný interpretačný kľúč. Viete, interpretácia je hľadanie zmyslu, ale interpretáciou nie sú tie odpovede, ku ktorým prídete. Zmysel interpretácie je v ceste k nim. Ako ste sa k nim dostali, to má význam a svoju funkciu. Skutočnú. Kdežto tie výsledky, tie definície a tie odpovede, tie sa budú meniť nielen generáciami, ale aj hocijakou polemikou. Všetko je možné naštrbiť, ale tá cesta, ktorú si človek prejde, hľadanie samotné, to je jedinečné a určujúce. Určuje to kvalitu nielen interpretačného výkonu, ale je dobré, keď aj kvalitu človeka. To je taký bonus.

**Ktoré sú tie vety, ktoré ste chceli študentom vryť do pamäte? Čo ste od potenciálnych filmových vedcov očakávali? Minulý rok ste prestali učiť. Ako to vidíte teraz?**

V podstate som rozhodne chcel, aby sa naučili písať, a preto som ich vždy otravoval. Boli časy, keď dvomi tromi seminárnymi prácami za jeden semester, alebo analýzami. Neskôr ich

už nebolo až toľko. Poslucháči už akosi neboli takí zaťatí, neviem, čím to je, určite je to aj stredoškolským momentálnym útlmom, že už to tak nefunguje. Už je dosť málo zaťatých, ambiciózných pretĺkajúcich sa zjavov. O to sa to horšie učí.

No a ako to vidím no, tak nie je to až také nejaké na zalamovanie rukami a tak, skôr by som povedal, že sa to rýchlejšie vytriedi. Podľa mňa sú ročníky, z ktorých zostala a aktívne píše niečo, čo si môžem prečítať, polovica ľudí. A sú zas ročníky, kde jeden dvaja sa ešte občas pripomenú a vôbec neviem, čo môžu robiť, ale zase je oveľa lepšie, že zostávajú pri remese, za to treba poďakovať situácii, ktorá v slovenskej kinematografii je. Že teda zostávajú pri tom a neodchádzajú robiť producentov do pekárni.

**V prvej polovici 90. rokov ste pracovali aj ako architekt, napríklad na filme *Na krásnom modrom Dunaji*. Na čo ste si potrpeli pri tejto činnosti?**

V podstate mi unikal žáner toho filmu. To bolo dosť komplikované postihnúť. Nevedel som totiž, nakoľko tá irónia, ktorá tam chvíľami akosi prechádzala, mala štýl francúzskej kinematografie 60. rokov, akéhosi nezáväzného života na pokraji, štýl filmov, ktoré Belmondo s Godardom báječne robili, alebo či to chce byť poznámka k prichádzajúcemu alebo odchádzajúcemu postmodernizmu. Ale v podstate možno jedno aj druhé, nevykvasené, také slovenské, a nakoniec to aj tak slovensky dopadlo pre mňa. Nič tam nebolo zaujímavé, na tej robote. A robota? Robota bola proste zložitá, pretože kameraman Martin Štrba to urobil dobre. Bolo treba napríklad v prenajatých bytoch vybrať steny a podobné veci. Ale viete, no, čo to má spoločné so scénografiou? Znovu to stálo len na dobrom zabývaní, dobrých rekvizitách a na vybraných lokalitách, čiže absolútne bežná scénografická robota.

**Na začiatku nového milénia ste si vyskúšali aj rolu herca vo filme Vladimíra Adáseka *Hana a jej bratia*. Ako ste sa cítili pred kamerou?**

Ja som hral na chvíľočku v mnohých tých inscenáciách, keď bolo treba, takže to pre mňa nebolo nič výnimočné. Nie som až natoľko hanblivý, aby som to cítil ako nejakú prácu, no je to zábavné. Dobrý herec sa nejde zabávať, má plno iných starostí, takže potom ten môj herecký výkon musíte tak brať, že ja som sa zabával. Profesionálna práca herca sa od amatérskej asi rozlišuje práve tou mierou schopnosti zabávať sa.

**Napísali ste mnohé monografie výtvarníkov. Ako a prečo ste si vybrali práve také mená? Mali ste k tomu nejaký presne stanovený kľúč?**

Ťažko povedať, ale kľúč som rozhodne nemal. Prvá monografia, ktorú som napísal v 90. rokoch, bola o Rudolfovi Filovi práve preto, že ju nemal. A pritom to bola vo svojej generácii určite najväčšia a najsilnejšia umelecká postava, človek, ktorý zodpovedal za mnoho vecí a orientoval, a keď sa objavila možnosť, že by v Slovarte prejavili záujem, tak sme na nej začali pracovať. Takže to je jeden, povedzme kľúč. Druhý je skôr otázka akýchsi príležitostí. Tie sa občas objavovali, ale musíte s nimi súhlasiť. No a potom sú také večné lásky. Lásky, ktoré keď sa vám k nim podarí dostať, tak to je výborné. Teraz je rozrobená monografia Daniela Fischera, ktorá vyjde na budúci rok.

Baví ma ešte meniť uhly pohľadu. Napísal som druhú Jankovičovú monografiu a bol som veľmi rád, že som mal možnosť písať len o sochách. Bude mať veľkú výstavu v mestskej galérii, ale viete, také tie tristo, štyristo stranové knihy predať len musia nejakým spôsobom zdôvodniť svoj vznik a svoj obsah orientáciou, a to sa darí. Sú takí autori, ktorých môžete preniesť a nemusíte opakovať. V Galérii Nedbalka začína veľmi zaujímavá výstava Milana Laluhu, no a niekto vám povie, že čo už na tom Laluhovi môže byť nové, veď je to už



okukané, hotové a dávno, no a dnes sa už inakšie maľuje... Tak ja som zvolil taký iný uhol, lebo v Nedbalke je taká šanca a aj knižka je takou poéziou kompozície. Je to autor, ktorý za veľa vďačí kubizmu, a proste to je neuveriteľné, aké zákony, aká skrytá geometria je pod tou výpoveďou, a tá výpoveď nemôže byť iná, len taká, aká je. Čiže všetko to hľadanie príbehu v nejakých národných záležitostiach, vo folklóre a v čom všetkom, veď to je taká hlúposť. Umenie má svoje zákony, má svoje otázky, večné otázky. To sa nemení, a ak sa to zmení, tak vždy len je to potom nejaké pokrútené a chaotické. Žiadna avantgarda nespĺnila svoju úlohu, lebo si predsavzala, že umenie zničí, no pretože umenie je nezničené, tak žiadna avantgarda nespĺnila svoje slovo. Dané slovo.

## EPILOG

**Pracovali ste ako výtvarník, toto umenie ste i reflektovali, organizovali výstavy, písali prózu, napísali mnohé monografie, a samozrejme reflektujete i filmové umenie. Čo vás tešilo najviac? Dá sa to vôbec takto povedať? Za ktorou z týchto „prac“ alebo období cítite najväčšiu nostalgiu?**

Nostalgiu necítim, pretože stále pracujem, stále sa starám o celý priebeh, pretože to, čo robím, vychádza. Nepíšem do šuplíka a roboty mám vyše hlavy. Jasné je to, že aj keby som ešte chvíľu požil, tak to nedorobím, dokonca mám niekedy obavy, či robím tie veci, na ktoré mám akési zmluvy... Takže nie, necítim nostalgiu. Radšej mám písanie ako kreslenie. Radšej píšem ako kreslím. Hoci kreslím a maľujem furt.

**A za ktorým obdobím? Nemusí byť viazané na prácu.**

Všetci ľudia, ktorí prežili 60. roky vám budú hovoriť, že tie 60. roky neboli zlaté, neboli čarovné, ale energiu, ktorú v sebe mali a na celom svete, tak to sa nezopakovalo. O to horších bolo prvých päť rokov v 70. rokoch, kým tá normalizácia postupovala hrozivo a zatvárala. 80. rokom, ťažko by som vám povedal, čo im vytknúť, lebo to bol taký výpredaj všetkého. Komunizmu, výpredaj zásob socialistického-realizmu a bolo to smiešne. To, ako to skapínalo. Mohlo to ísť rýchlejšie no ale, nie že by sme sa neboli báli, to vôbec. Tak ako hovorí Tomáš Janovic, dvom veciam neveril. Tomu, že padne socializmus a že Kornel Földvári začne piť. Ani v jednom prípade nemal pravdu.

**Čo vás vo filmoch vie nadchnúť, čo v nich najviac vyhľadávate a čo vás naopak nezaujíma?**

V zásade silný príbeh a to, čo už sa tak akosi menej nosí, nejakú krásu alebo posolstvo. Veľmi ma potešili Sorrentinove filmy. To je také opulentné naplnenie vizuálneho, aj keď budú ľudia frflať na nich. Mal to Fellini ľahké, pýtam sa? Keď sa dotkol nejakej ženy, tak feministky celého sveta vedeli, ako majú jačať. No a feministky zostali a jačia, Fellini umrel, škoda.

**Ktorý svoj úspech, či už profesijný alebo ľudský, si ceníte s odstupom času najviac?**

Môj? Moje deti.

**Máte početnú rodinu, ak sa nemýlim, tak šesť detí a osem vnúčat. Ako to zvládáte?**

Moment, to nemám na krku. Žijem s tretou manželkou, máme dcéru a všetky ostatné deti sú už po štúdiách, majú svoje rodiny a dúfam, že ma aspoň niektorí majú tak radi ako ja ich.

**Mohli by ste ešte povedať, keď spomínate a pozriete sa na seba teraz, kam život speje, či má zmysel. Ste stále optimistický? Cítite sa naplnený?**

Bol som aj v lepšej forme, ale pokiaľ si sadnem k práci, tak viem pracovať, a tá práca ma teší a, hmm... Pokiaľ by sme brali filozofickú rovinu tejto otázky, tak ja som na strane života. Vždy som bol, aj v depresívnych chvíľach, aj keď som si myslel, že ten chaos je neprekonateľný a víťazí, existenciálnu rovinu by som bol vždy posunul smerom k životu.