

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



JOZEF LIETAVEC

(8. 3. 1949, Bratislava) Slovenský kameraman a fotograf, známy predovšetkým svojou prácou v oblasti dokumentárneho filmu a pedagogickým pôsobením.

Po maturite na gymnáziu v Bratislave v roku 1967 študoval jeden rok psychológiu na Univerzite Komenského. Následne odišiel na brigádu do Nórska, kde si kúpil svoj prvý fotoaparát, čo významne ovplyvnilo jeho ďalšie smerovanie. V roku 1971 začal štúdium na pražskej FAMU na Katedre kamery, kde ho výrazne ovplyvnil profesor Ján Šmok (fotografia) a Ján Kališ (kamera). Študoval spolu s viacerými významnými osobnosťami – medzi nimi Ervínom Sandersom, Pavlom Márom, Hanou Hamplovou (rodenou Hovorkovou), Karlom Čihákom, Igorom Farbákom, Marošom Rollom a Natašou Šandorovou. Absolventský film nevytvoril; namiesto toho spolupracoval na absolventskej televíznej inscenácii s režisérom Jiřím Adamcom.

Po ukončení štúdia sa vrátil do Bratislavy, kde sa uchádzal o miesto v Slovenskej filmovej tvorbe na Kolibe. Napriek tomu, že nebol členom Komunistickej strany, prijali ho ako asistenta kamery. Začínal pri technickej príprave natáčaní, napríklad nosením statívov.

V rokoch 1992 až 2007 pôsobil ako pedagóg na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, kde sa venoval výučbe fotografie. Pedagogickú činnosť ukončil zo zdravotných dôvodov – v dôsledku straty zraku na ľavé oko.

Kameramansky sa podieľal na viacerých dokumentárnych a výskumných filmoch, napríklad: *Jadrové vrtnie v geologickom prieskume* (1979), *Dožinky '79* (1979), *Tam a zpět* (1980) alebo *Sanitárovci* (1980).

ŠKOLSKÝ ROK: 2024/2025

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Katarína Hrašková

KAMERA: Tereza Havadejová, Andrej Kováč

ZVUK: Richard Zbiták

PRODUKCIA: Šimon Hudák, Natália Uhrínová

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová

Ako ste sa dostali k fotografii?

Doma v rodine bol taký starý Kodak, foťák na zvitkový film. Šesť krát deväť. Ešte na staré cievky stodvadsiatkového rozmeru. Teraz, v dnešnej dobe, sú tie špulky už na hrubšom jadre. Čiže som ešte musel premotávať filmy z jednej cievky na druhú. Na tom som urobil svoje prvé fotografie a bez žiadnej vývojnice. Film som vyvolával v kuchynskom tanieri, v ktorom som mal roztok. A kontaktne, pod stolnou lampou, som to kopíroval. To boli prvé fotografie, ktoré som urobil. Na strednej škole, okolo pätnásť rokov som mal. Andy Hryc bol môj kamarát zo strednej triedy, ten herec Andy teda. A oni mali doma fotoaparát taký, že už ozaj fotoaparát. Kinofilmový. Tak Andy fotil a v podstate spolu sme robili nejaké fotky. Keď bol koncert Manfreda Manna v Bratislave v hale na Pasienkoch, tak z toho vznikli nejaké fotografie. V triede sme vydávali nejaký časopis, tak keď bola nejaká akcia, že sme išli na nejakú brigádu, oberať hrozno a podobné akcie, tak z toho som robil obrázky. A tie som placíroval do takého triedneho časopisu, ktorý sme dávali za okno vo vitríne. Chodil som na Metodovu školu, čiže tá fotka začala tam, no ale takým prelomovým rokom, v ktorom som sa ponoril do fotografie, bol rok 68, keď som odišiel do Nórska. Tam som si kúpil prvý lepší fotoaparát a potom sa to vlastne začalo celé rozvíjať.

Slovensko práve vtedy čelilo invázii vojsk Varšavskej zmluvy. Ako ste to vnímali?

To mám v pamäti doteraz – ako som sa dozvedel o okupácii. Išiel som stopom z Bergenu do Oslo. Stopol som si Citroën s francúzskou poznávacou značkou, v ňom sedela francúzska posádka. Vtedy som vedel dobre francúzsky, lebo na strednej škole som mal ako cudzí jazyk francúzštinu. A tam z rádia som počul, že: „Tady Plzeň, tady Plzeň! Pod okny projíždějí ruské tanky!“ A ja som sa pýtal toho chlapíka, že čo sa deje. A on hovorí: „Československo obsadila Červená armáda, ruská armáda.“ Tak to bola bomba medzi rohy. Takto som sa dozvedel, že sme okupovaní. Čiže... dorazil som večer do Oslo. Bolo to veľmi komplikované. Teraz čo urobiť? Moja kamarátka bola na farme neďaleko Osla. Ja som išiel stopom zo západného pobrežia, kde som farmárčil. Uvažovali sme, že pôjdeme do Švajčiarska. Ja som totiž mal mať pôvodne stretnutie s kamarátom, ktorý študoval výtvarnú na Vysokej škole výtvarných umení. Študoval maľbu a mali sme dohodnuté stretnutie pri Louvri. Samozrejme, do Francie som nešiel. Zostal som v Nórsku. Požiadal som tam na Filozofickej fakulte o možnosť štúdia, lebo ja som vtedy študoval psychológiu. Bol som po prvom ročníku psychológie tu na Filozofickej fakulte. No, bola to veľmi komplikovaná doba, ale nakoniec som sa vrátil. Lebo čo rodina? Čo kamaráti? Viete, mal som vtedy necelých 20 rokov, čiže emocionálne som bol strašne naviazaný na ten domov, a tak som sa nakoniec vrátil do Československa. Ach... spomienka z tej okupácie ešte. Išiel som autostopom z Bratislavy do Bojníc, lebo tam žila moja stará mama. Niekde pred Bánovcami nad Bebravou ma míňal ruský zaplachtovaný nákladný voz. Tam sedeli ruskí vojaci s takými ázijáckymi črtami a ja som im ukázal v tej nahnevanosti prostredník, tento symbol. To auto zabrzdilo. Oni vyskákali z toho auta s tými samopalmi a ja som sa tak zľakol, že do zadku by mi nikto nezasunul ani vlas. Utekal som do poľa a mal som neuveriteľný strach, lebo keby ma tam zastrelili, tak by sa nič nestalo. Koľko ľudí zahynulo vtedy, počas tej okupácie... Viete, to sú strašné spomienky na okupáciu. Priamo ten vpád tankov som nezažil, ale zažil som – Oslo. Idem po Karl Johans Gate, kúpim si v trafike noviny a tam bola Košická ulica v Bratislave, kde ja som náhodou býval. Takým teleobjektívom, tak nasekané tanky jeden za druhým. Proste toto bolo moje stretnutie s tou okupáciou, no proste hrozné.

Študovali ste FAMU v čase, keď sa začal odbor deliť na fotografiu, kameru a technické či asistentské činnosti s kamerou. Váš štýl má fotografické črty, ako to napríklad dnes vidieť na práci súčasného kameramana Martina Kollára. Bol to vplyv vtedy vedúceho

ateliéru fotografie Jána Šmoka? Alebo ako ste si vycibrili vaše umelecké postupy a kameramanské myslenie?

Viete, čo to je? S fotkou je to tak, ako s tým obrazovým videním, že buď ho máte, alebo ho nemáte. Škola vám dá priestor na to, aby ste sa naučili remeslo a máte čas na omyly. Lebo keď skončíte školu a pridete do profesionálnej praxe, tak nemôžete robiť chyby, pretože by ste sa neuživilí. Tak to bolo voľakedy a tak je to určite aj v dnešnej komerčnej dobe. Je to tak? A v škole sa hlavne musíte naučiť to remeslo, lebo pokiaľ nemáte to videnie, pokiaľ nevidíte, necítite to svetlo a tieto veci, tak máte problém. Nebude z vás nikdy fotograf, nebude z vás nikdy kameraman. Ja mám stále pocit, že... Ja neviem... Niekde na webe sa dajú nájsť nejaké fotografie staré z jednej organizovanej výstavy. Fotografia šesťdesiatych rokov. Išlo o moje fotografie z roku šesťdesiatdeväť, sedemdesiat. To sa lámala doba. A to bolo ešte predtým, než som išiel na FAMU. Som absolventom Strednej všeobecnovzdelávacej školy. Študoval som psychológiu, čiže ja som nejak nemal základy fotografie z nejakej strednej školy umeleckého priemyslu alebo niečo podobné. Čiže som čítal knižky, pozeral som publikácie a tak ďalej. Čiže hovorím: Šmok bol teoretik, on mal svoje všelijaké teórie. Mal veľmi vypracovanú teóriu exponometrie a mal teóriu „zdělování“. To boli rôzne grafy, ktoré išli od reality k absolútnej štylizácii a podobne. Čiže on bol viac teoretik. My sme preňho museli robiť také rôzne praktické cvičenia na diapozitívne filmy. Dnes to už asi veľmi nefunguje. On mal taký zvláštny, ale mne sympatický pedagogický prístup. Keď sme mu premietali filmy, ktoré sme museli natočiť, postríhať na základe zadaných tém a následne pustiť. Dobešlo to a povedal, že: „Milánku, jdi s tím do prdele“. A vy ste vedeli, že je to zlé a že to musíte celé prerobiť. Na tej škole bola taká akože ozaj neformálna atmosféra. Ale nemôžem povedať, že Šmok mi dal nejaké videnie, že on ma naučil vidieť.

Ja mám pocit, že to som musel mať už v sebe predtým. Aj to, že som z tej psychológie, to je úplne o niečom inom. Že zrazu som sa sám nejako prišaltoval do... do oblasti fotografie. Dvakrát som išiel na pohovory na FAMU. Raz som išiel ako prvý raz na fotku. To som bol veľmi drzý, lebo som začal fotiť v šesťdesiatom ôsmom. A už v sedemdesiatom som sa hlásil. Neprijali ma a potom som si tak racionálne povedal. Vtedy totiž bez diplomu z vysokej školy bol veľký problém sa dostať k nejakej kameramanskej robote. A som si povedal, že idem radšej na kameru, lebo s kameramanským diplomom fotiť môžem, ale bez neho by som točiť nemohol. To bolo úplne racionálne rozhodnutie. Tak ma prijali na kameru a sám osobne sa cítim taký trošku v schíze. Som aj fotograf, ako aj kameraman, ale pretože ma živí kameramanská robota, alebo živila, tak fotografiu som si mohol nechať ako taký voľný priestor. Tam som si robil, čo som chcel. Tam som robil veci, ktoré som chcel robiť. Napríklad som pofotil svadby všetkých možných bratislavských muzikantov a podobné veci. Proste robil som si tú, dnes sa tomu hovorí, že street fotografiu. Proste fotografiu. Robil som fotografiu typu, ako robí, povedzme, Cartier Bresson. Napríklad. Robil. Nech mu je zem ľahká, teda.

Pod'me späť k FAMU, ktorú ste začali študovať v roku 1971. Štátnice ste kvôli povinnej dvojročnej vojenskej službe mali až v roku 1978. Je tak, že?

Mňa klofli na vojnu a až potom som obhajoval.

Uvažovali ste, že by ste ostali v Prahe?

To som si dlhé roky vyčítal, že som tam neostal. Po vojne je každý generál a ja som si myslel, že áno, že je nutné si budovať tú pozíciu na Kolibe, na Slovensku. Ale bola to veľká blbosť. Netušili sme, ako to dopadne. Nakoniec v osemdesiatom deviatom sa stalo, čo sa stalo. To je absolútne super. Som šťastný, že sa to stalo. Ale zrútil sa filmový priemysel tu na Slovensku. Taký prúser tu nastal. Tu sa v igelitových sáčkoch nosili obrovské hotovosti. Dcéra pána

Mečiara kúpila Kolibu. Ja som sa o to veľmi nezaujímal. Boli vydané nejaké akcie na majetok Koliby, ale ja som intuitívne cítil, že to nie je ono. Potom iks ľudí aj prišlo o peniaze, ktoré vložili do toho. Ale... Tu, ako sa povie, chcipl pes. A v Prahe sa točilo ďalej. Praha žila hlavne z koprodukcii. Napríklad Barrandov, však štúdiá sú tam vybudované alebo boli tam vybudované štúdiá už v tridsiatych rokoch. Ten český filmový priemysel bol v tridsiatych rokoch taký, že či je film americký alebo český ste spoznali iba podľa toho, či tam boli americkí herci alebo českí herci. Jednoducho, vtedy sa svietilo určitou svetelnou schémou a všetky filmy vyzerali rovnako.

Je niekto z kameramanského prostredia, s ktorého prácou súznie? Niektoré zábery z *Batromijovho domu*, z *Lesa* alebo *Sanitrárovcov* sa podobajú napríklad na práce Karola Plicku.

Tak to možno vyplýva z toho námetu. Toto, čo vnímate ako tú podobnosť s tým Plickom. Ale také moje vzory... Ja som študoval v sedemdesiatych rokoch a vtedy vznikali také filmy ako *Blízke stretnutie tretieho druhu* (1977) alebo *Konformista* (1970). Režiroval Bernardo Bertolucci, točil mu to Vittorio Storaro. A potom bola *Apocalypse now* (1979), tiež Storarova robota. A potom španielsky kameraman Néstor Almendros. Ja som mal vždy rád prirodzené svetlo v kinematografii. A v tých rokoch, keď ja som študoval, tak obrazový kameramanský štýl v podstate vždy súvisí so stavom technologickým, so stavom technológií, ktoré sú k dispozícii, lebo keď máte materiál povedzme o citlivosti 50 ASA alebo aj menej, alebo aj 25 ASA, tak ťažko vytvoríte také svetlo, ako je možné dnes s kamerami, ktoré majú čipy o citlivosti 3200 ASA. Bolo to oveľa komplikovanejšie, ťažšie. Stálo to oveľa viac peňazí vytvoriť svetlo. Ja milujem prirodzené svetlo alebo svetlo, ktoré sa podobá prirodzenému svetlu. Títo ľudia dokázali pracovať tak, že tomu svetlu v tých filmoch, ktoré oni vytvorili, ste verili. Verili ste tým atmosféram, ktoré boli vytvorené. A aby som nemenoval teda len toho Storara, tak ďalšími hviezdami boli Vilmos Zsigmond a László Kovács. To boli Maďari pôvodom, ktorí emigrovali po tých udalostiach v Maďarsku v päťdesiatych rokoch. Tak to boli veľkí americkí... alebo maďarsko-americkí kameramani. Alebo aj Gordon Willis a podobne. No a to bolo proste to obdobie, keď ja som študoval. To ma vtedy veľmi ovplyvňovalo – ten pocit z toho, čo som videl. A v dnešnej dobe sú úžasné možnosti a sú kameramani, ktorí to využívajú neskutočne fajnovým spôsobom. Taký Roger Deakins, ktorý bol pôvodne dokumentarista. Alebo mexický kameraman Lubezki Emmanuel, ktorý natočil krásne veci. *Gravitácia* (2013), napríklad, alebo *Revenant* (2015). Fantastická robota. Vy tomu veríte tomu príbehu, pretože to svetlo je fantasticky poňaté.

Milujem svetlo. O tom to je. Kinematografia je o svetle. A je mi smutno niekedy, keď vidím dnes – nepozerám seriály v telke, ale niekedy to svetlo je tak nudné v týchto seriáloch televíznych, čo bežia. Niekedy mám pocit, že je fakt škoda času sa na to pozerieť. A nehovoriac o hereckých výkonoch. Občas akože skutočne.

Ešte by som ostala v období pred osemdesiatym deviatym. Keď ste začali pracovať ako kameraman na Kolibe, aké to bolo? Neboli ste v strane...

No ja som nebol komunista. To bol hendikep. Keď som skončil tú vojnu, tak som prišiel na Kolibu. Išiel som na personálne oddelenie. Akože rád by som sa zamestnal, však som urobil nejakú školu v Prahe filmovú a tak. A ten pán z toho personálneho oddelenia sedel v kancelárii, ani nezdvihol hlavu od stola. Lebo vedel, že kto príde k nemu do kancelárie, lebo som bol ohlásený. Nezdvihol hlavu, pýta sa: „Máte straníčku príslušnosť?“ To sa rozumie straníčku príslušnosť v komunistickej strane, či som bol členom strany. A ja som mu odpovedal: „Nie, nemám straníčku príslušnosť.“ A on: „A uvedomujete si, že keď nemáte straníčku príslušnosť, že straníci majú pred vami prednosť?“ Ja som povedal: „Áno,

uvedomujem si to.“ Bola to strašne ponížujúca, potupujúca situácia, tak nakoniec ma prijali na miesto kameramana a začal som tam robiť asistenta kamery starým pánom v rokoch. (Smiech.) Asistoval som, nosil som kamery, statívy. No, a žil som v ťažkej depke. Som si hovoril: Načo mi je vysoká škola, keď musím robiť úplne poslednú robotu v kameramanskom tíme? No, to bola ťažká doba.

Ešte chcem povedať jednu vec k tomu. Bol som prijatý. Koliba sa delila na Hraný film a Krátky film a ešte Spravodajský film bol. Neprijali ma do Krátkeho filmu... Takto, aby som povedal, že každý, kto skončí FAMU, vlastne má ambíciu robiť hraný film, no mňa fúkli do toho Krátkeho filmu. O tom rozhodli oni, o tom sa nerozhodol ja. Čiže začal som pracovať v Krátkom filme, kde sa vyrábali dokumenty, populárno vedecké filmy, animované veci a podobné veci. A teraz po zhruba roku... Keby mi nezavolať režisér Fero Fenič, proste človek, ktorý, určite viete, založil to FEBIO, festival filmov a produkčnú firmu FEBIO, dokumenty tam preňho robili Jakubisko a iks ľudí... To bol rok... osemdesiatosem? Nie! Sedemdesiatosem, pardon. No a zavolať mi Fero. On bol spolužiak na FAMU, ale my sme spolu nepracovali na škole. My sme každý vedeli o sebe, že kto ako pracuje, ako točí. A on mi potom tu v Bratislave zavolať, že či s ním pôjdem robiť film. Tak som povedal: „Okej“ a natočili sme film, ktorý sa volal *Tam a späť* (1981). A ten film na projekcii videli ostatní kolegovia, režiséri, dramaturgia a neviem kto všetko, tak okamžite zrazu začal byť o mňa záujem ako o kameramana. Stále som sedel na tej asistentke stoličke. Čiže tabuľkový plat bol asistentský. Peniaze boli smiešne, ale začal som točiť ako kameraman. A tento film nakoniec zostal až do osemdesiateho deviateho v trezore, lebo jednoducho to nedovolili odpremietať. To bola téma gastroši, teda gastarbeiteri z východného Slovenska, ako makajú na stavbe jadrovej nejakej stavby v Prahe, na periférii Prahy. No, čiže Fero ma odštartoval. Nebyť toho Fera... ja mu ďakujem za veľa. A asi nebyť jeho, tak neviem, ako dlho by som sa tam ešte trápil. Verím, že by som sa nejako vyhrabal, ale... (Smiech) Ale bez Fera asi by to bolo komplikované. Veľmi mu ďakujem za to, že on ma vlastne odštartoval.

V *Tam a späť* (1981) je pomerne veľa cynického humoru.

Samozrejme, je to Ferov film a on to mal v hlave presne poskladané nejakým spôsobom. Mal dosť jasné obrazové predstavy o niektorých veciach, ale párkrát sa mi ho podarilo presvedčiť, aby sme veci nasníмали iným spôsobom. Napríklad bola scéna, že títo roboši majú voľno, voľný deň, tak idú do mesta. A teraz očumujú baby a neviem, prípadne idú do baru a takéto veci. A on to chcel ukázať ako žánrové obrázky. On mal v scenári, to si pamätám doteraz, napísané, že babka predáva gumu na Václavskom námestí. Poznáte to, na stolíku má niečo, čo predáva, a tí chlapi idú okolo. To malo byť nasnímané teleobjektívom. Ja som povedal: „Fero, však urobme to subjektívne, poďme s tými chlapcami, poďme medzi tých ľudí a urobíme subjektívne ich pohľady.“ A nechal sa prehovoriť. Tú teleobjektívnu variantu sme ani netočili, ale jednoducho, keď som mal nejaký nápad, ktorý, keď som mal pocit, že je lepší, tak to ho bez problémov akceptoval. Tá komunikácia na pláci bola perfektná a to bolo aj na iných filmoch. Ja som niečo vymyslel, že akože niečo urobme inak, a bolo to bez problémov. Rozumeli sme si na pláci, hoci mimo roboty sme nechodili na pivo, nejako neboli sme kamaráti, ale na pláci profesionálne to fungovalo veľmi dobre. A to chcem povedať, že to nebol úplne pravý dokument. Tam bola daná téma. To bol proste vysoko štylizovaný dokument. Ako jednoducho tie situácie, keď si pamätáte tú scénu, ako ide kamera po tej chodbe ráno, keď sa budia títo chlapi. Toto bolo celé vlastne postavené akoby hra. Akoby hraná sekvencia. Rozumiete? My sme tie situácie budovali, čiže tam bola taká irónia. My sme aj chceli, aby z toho išiel smútok a aby z toho išla absurdita. My sme to tak chceli.

Aj sa to podarilo. Filmom sa ešte budeme venovať, ale teraz by som sústredila pozornosť na vašu pedagogickú činnosť. Od roku 1992 do roku 2007 ste učili na VŠVU v Ateliéri fotografie. Ako sa ateliér za tých pätnásť rokov zmenil a na čo ste vo vašej pedagogickej činnosti kládli dôraz? Pokúsili ste sa niečo v učebných plánoch zmeniť alebo do nich niečo implementovať?

Tak ja som tam bol malý pán. Mal som tam iba jeden predmet. To boli dve hodiny týždenne. Jeden rok druhákov som učil a katedra si to pomenovala, že Techniky fotografie. Neviem, kto to učil predtým mnou. Keď ja som prišiel na školu, bola šéfkou katedry Milota Marková Havránková. Kamarátka, perfektná baba, perfektná fotografka. A to bolo o materiáloch, senzitometria, vyvolávanie, ale hlavne osvetľovanie. Ja som študentov a študentky učil, ako narábať so svetlom. Človek z filmu musí vedieť pracovať so svetlom, čo ich predtým nikto neučil. Ako fotografi, poslucháči katedry fotografie, alebo ako sa to volalo, Katedra vizuálnych médií? Už ani neviem presne. A ja som ich učil vytvárať rôzne atmosféry, prosté tie základné atmosféry všelijaké – denná, večerná, nočná, podvečerná. Ako to vytvoriť, ako pracovať s farebnou teplotou, s expozíciou, aby ten pocit z obrazu bol taký, aký chceme, aby bol. Aby vedeli vytvoriť reklamu, povedzme, na nejaký kozub, elektrické alebo ústredné kúrenie. Aby, keď to vyfotia, sa na tú fotku niekto pozrel a aby mal chuť si kúpiť ten produkt. To bola kvázi prednáška, ale ja som do toho aplikoval aj prax, že tam v školskom ateliéri som s nimi aj prakticky tieto veci robil a oni tam mali nejaké veci k dispozícii. Nie síce bohviečo, ale niečo tam mali k dispozícii. Čiže aj prakticky som s nimi robil tieto veci, aby vedeli, o čom to je, o čom vlastne rozprávam, a museli urobiť nejaké cvičenia praktické a tak. Čiže učil som ich remeslo. Tak. Remeslo, svetlo a tieto veci. No a ja som popritom robil v telke a raz do týždňa som učil. Vždy som si urobil nejakú prípravu, ale až tak ma ten vnútorný život katedry nijako nezaujímal. Ja som bol externý učiteľ. Dostal som za to pár šupov. Ale robil som to preto, lebo som videl, že to má zmysel. A Milota chcela, aby som to robil, tak som to robil.

Ale videl som za tých pätnásť rokov, ako sa to mení. Skončil som, keď som stratil zrak na ľavom oku. Mal som ischemickú neuropatiu, to znamená mozgovú príhodu, ktorá sa odohrala v oku. Toto oko mi odišlo behom pár hodín. A keď som videl, že tam bolo jedno dievča – robili sme nejaké praktické veci a ona si doniesla nejaký strašne drahý fotoaparát. Bolo vidno, že je z lepšej rodiny, a keď som videl, že ani to nevie zapnúť... Keď som videl, že niektorí ľudia to berú tak, že ich zaujíma iba to, aby dostali papier o tom, že absolvovali školu. Keď som videl, ako to v skutočnosti je, tak... nepaušalizujem, ale ja som vnímal tieto veci veľmi negatívne. Asi áno. Jedno oko odišlo. Skúsil som, že či mi nepridajú na honorár, lebo 15 rokov som to robil za tie isté smiešne peniaze. A keď mi povedala pani prorektorka, že „Viete, škola nemá peniaze a ministerstvo tiež nemá peniaze“, tak som povedal: „No tak dobre. Doučím tento semester. Na letný semester si nájdite niekoho iného.“ Ale videl som, že sa zmenili tí ľudia. Ale na druhej strane som tam zažil také veci, že som stretol jednu babu. Už neviem, ako sa volá, a ona mi povedala: „Pán Lietavec, škoda, že som nedávala väčší pozor na vašich prednáškach.“ Alebo sa mi stalo, že z tejto školy, z piateho ročníka, chodil ku mne na môj predmet poslucháč piateho ročníka tejto školy, lebo potreboval získať kredit a ja som teda po dohode s tým, že spraví všetko, čo spraviť má, tak... Tak som ho odskúšal všetko a potom mi povedal, že mi ďakuje za to, čo sa naučil na mojich prednáškach, čo som prednášal nejakým chudákom z druhého ročníka a on tu bol už vlastne tesne pred koncom školy na tejto škole. Čiže asi to malo zmysel. To, čo som tam vykladal na tej škole, ale... Ale ja som nejak ten katedrálny život... nejak veľmi som sa tam nemontoval. Chodil som na prieskumy, keď sme hodnotili prieskumy, tam som bol. Ale nejak ma to nezainteresovalo potom, lebo musel som sa žiť normálne ako kameraman.

Nad vyučovaním kamery tu na VŠMU ste nikdy neuvažovali?

Saša Strelinger tu bol dlho pedagógom. Bol voľakedy na ŠUPke, potom bol aj tu. Môj kolega, bývalý kamarát. Už to má za sebou. No a on v deväťdesiatom štvrtom, vtedy mal šesťdesiatku, tak sa sťahoval do Prahy. Odchádzal do Prahy, lebo mal rodinu v Prahe. A mi hovoril, že: „Dodo, že bude miesto, že odchádza, že uvoľní flek na katedre a že nechcel by si ísť učiť?“ Ale tak povedal mi to dosť tesne pred tým konkurzom, asi maximálne týždeň, to som mal pocit, že sa nedokážem pripraviť. Nachystať si rozumné sylaby. Tak som nakoniec povedal, že nie, že nepôjdem. Ale uvažoval som o tom.

S Milošom Vančom, s Ľubou Lauffovou ste sa podieľali na kolážovo rôznorodom dokumente Dušana Hanáka *Deň radosti* (1972), ktorý zachytáva nielen poslednú jazdu lokomotívy Gondkulák. Alebo na bratoch *Sanitrárovcov* (1980) ste spolupracovali s Dežom Ursinym a Mariánom Urbanom. Ako vyzeral tento tvorivý proces?

Tá akcia Gondkulák, ten film sa volal *Deň radosti*, to bola akcia na Orave. Vlastne to bol výtvarný happening, ktorý zorganizoval výtvarník Alex Mlynárčik. On bol duchovným otcom toho. Tam bolo viac umelcov rôznych zúčastnených. A s Ľubou a s Milošom sme fotili. Ja som v podstate robil fotodokumentáciu pre Alexa. Alex si to u mňa objednal kvázi, aby som mu urobil dokumentáciu toho happeningu, a Dušan Hanák tam točil autenticky. To bola jedna jazda, to znamená, že sa to odohralo behom jedného dňa. A on potom z toho urobil to kino, ktoré ste videli v tej forme, ako ste videli. Čiže on to pojal svojím spôsobom myslenia. A tam teda z tých mojich fotiek, ktoré som robil hlavne pre toho Alexa Mlynárčika, tak tie sa ocitli potom aj v tom filme a to bola taká... Viete, Bratislava je malé mesto. Tu každý poznal každého. Ľudí, ktorí boli na tom Gondkuláku, nájdete aj na iných mojich fotografiách. Tak my sme, povedzme, v Petržalke robili tiež také naše bratislavské happenings. Jednoducho. Hoci sme žili v zatracenom komunizme, ale tam sme si žili svoje slobodné pocity, proste sme... sme žili svoj život. A Dušan Hanák je o desať rokov odo mňa starší. Napriek tomu sme priatelia a ja som mu aj potom neskôr pomohol. Keď on točil nejaké svoje filmy, tak v rámci prípravy som mu pomáhal potom pri jeho ďalších projektoch.

Sanitrárovci – ste sa pýtali. No to bolo ako som prišiel do toho Kráľasu, tak presne ako s Ferom som natočil *Tam a späť*, teraz Dežo Ursiny a Marián Urban pracovali v dramaturgii Krátkeho filmu a že chceli by so mnou točiť. Tak natočili sme práve tých *Sanitrárovcov*. To bolo prvé kino, ktoré sme spolu robili. To bol dokument o dvoch bratoch, ktorí žijú v Kováčovej. Hovorím, ako keby to bolo včera. V Kováčovej pri Zvolene. A potom ešte ten portrét toho Gajdoša Antalíka. A to bolo na základe toho, že videli to, čo som natočil s Ferom, čo bol impulz toho, že ja som vlastne začal fungovať ako kameraman v tom Krátkom filme. No a jednoducho sme boli priatelia. No čo na to povedať? Rozumeli sme si ľudsky po každej stránke. Keď bolo treba pomôcť, tak sme si pomohli.

Zachytávali ste na fotografiách hudobníka Mariána Vargu. Niektoré z tých fotografií boli nedávno inštalované na výstave *Hommage á Marián Varga v Danubiane*. Kto vás oslovil? Ako to celé vzniklo?

Ako to celé vzniklo... Ja som ani veľmi nevedel, že tak to je. My sme boli s Mariánom veľmi dobrí kamaráti, lebo to aj súvisí tak, že Marián bol spolužiak mojej sestry a ona s ním nechcela sedieť v lavici, lebo bol strašne zlý spolužiak. On bil baby, normálne on bol na baby zlý. A boli sme kamaráti. Jeho sestra Zuza bola v mojom veku a s Mariánom sa poznám od šesťdesiatych rokov. Tie posledné desaťročia už sme prerušili kontakty. Keď ešte sme boli takí dobrí kamaráti, to boli povedzme hlavne cez sedemdesiate roky. Dvakrát som s ním trávil Silvestra, lebo Marián, taký populárny človek.... idol pre iks ľudí. Všetky dievčatá ho chceli, ale povedzme dvakrát sa stalo, že som s ním trávil Silvestra, zavolať mi, prišiel som k nemu,

aby nebol sám na Silvestra. To boli zaujímavé momenty. Čiže boli sme dobrí kamaráti s Mariánom. No a potom išiel život ďalej. Svadbu som mu fotil, napríklad jeho prvú svadbu, ktorá... to manželstvo nedopadlo najlepšie. Ale nevedel som o tej výstave. Jano Strieš, fotograf, kamarát, mi hovoril, že: „Dodo, koná sa výstava, zavolaj Martinovi Marenčinovi.“ On to organizoval. Bol spoluorganizátor tejto výstavy. Tak sme sa dohodli. Ja som prehrabal archív, naskenoval som negatívy a poslal som to Martinovi Marenčinovi. Tlač a servis, to si urobila produkcia tej výstavy a ja som iba naskenoval negatívy. Trošku som vyretušoval tie nečistoty z filmu, lebo na päťdesiatročných negatívoch sa nájde sem-tam nejaký prášok a podobne. Tak a zavesili to tam. Neviem ani, koľko tam viselo tých fotografií. Asi okolo dvadsať. Bolo to bez honorárov, bez všetkého. Jednoducho kvôli Mariánovi. Pocta Mariánovi, lebo to bol úžasný človek. On. Hudba a matematika. On to bol fantastický človek. On bol génus. Jednoducho, keď tak spomínam na tie okamihy, také záblesky, čo sme spolu zažili, tak fakt to bol génus.

S Feničom ste robili na filme *Batromijov dom* (1984). Rovnako ako v dokumente *Tam a späť* sa aj tam vyskytujú invenčné zábery, rapid montáž... a má to taký veľmi silný formálny, fotografický základ. A niektoré momenty slúžia celému celku, napríklad záber, ako si Juraj Batromij zo slávnosti berie svoj obrovský obraz, ktorý dostal ako dar, na chrbte domov. To bolo niečo, čo sa naskytlo, alebo ste to proste tak troška zaranžovali spolu s Feničom?

Ten Fero, on, samozrejme, každý sme nejaký... a Fero určitým spôsobom v tejto svojej dokumentárnej tvorbe fungoval. My sme povedzme natočili spolu aj portrét pána Kronera. Keď mal, mám pocit, šesťdesiatpäť rokov, tak to bolo štylizované kino. My sme chceli urobiť fakt dokumentárny portrét Jozefa Kronera, a teraz Jozef Kroner, inak super človek, tak on začal hrať sám seba. Zaboha nevedel byť Jozef Kroner – normálny civil.. Rozprával tam o tom, ako matka z kolísky a neviem čo... šílené. Tak sme si povedali: „Doprčic, tak to musíme ten film točiť tak, že jednoducho Kroner hrá Kronera, lebo jednoducho inak nešlo urobiť.“ To je zaujímavé, tí ľudia niektorí... Taký úžasný herec, taký slávny človek ako Jozef Kroner nevedel byť samým sebou. Normálne pred kamerou hral Jozef Kroner sám seba, ale ja to hovorím v dobrom. Akože to bola krásna filmovačka. To bola super filmovačka, ale ja som odbočil... Ten *Batromijov dom*... tam sa používali animácie. To ja som vlastne navrhol, ako to urobiť. A ten záber ako obehnem kamerou ten barák, taký ten rapid montážny záber, tak na to padla stodvadsiatka drahého materiálu. (Smiech) A aj ešte sme tam robili ďalšie animácie nejaké... Vlastne to boli postavené zábery. Aj keď je film dokumentárny, tak tie zábery by mali mať podľa mňa určitú výtvarnú hodnotu. Preto sa možno zdá, že fotografické alebo niečo... Dokument musí mať kultúru, musí byť nejakým spôsobom civilizovaný. Fotografia by mala mať určitú hodnotu, keď to má byť fotografia s väčším F. Nehovorím s veľkým F, ale s väčším F. A to by malo byť aj v dokumentárnom filme, že fakt dokumentárny film by mal mať aj dokumentárne hodnoty. Nie vždy to ide, ale pokiaľ sa dá, tak by to malo mať aj výtvarnú hodnotu. Aj keď v dokumente, keď sa začne odvíjať nejaká realita neopakovateľná, tak tam s tým veľa nenarobíte. Môžete sa maximálne snažiť, aby to bolo čo najlepšie snímané za daných možností a tak. Je totiž rozdiel dokument a reportáž. No to je rozdiel.

Spolupracovali ste aj so ženami filmárkami, ako napríklad Evou Štefankovičovou na filme *Dožinky 79* (1979) alebo *Všetci spolu... po slovensky* (1991). S Michaelou Ridošovou na dokumente *AIDS* (1988) alebo s Vierou Polakovičovou na ďalšom krátkom dokumente *Matky z Čierneho Balogu* (1984). Vyzeralo to vtedy na pl'aci inak?

Absolútne nie. Mám pocit, že ja som to nikdy nerozlišoval, že kto je na pl'aci. Ako myslím, či je to chlap alebo žena. S tými dievčatami sa pracovalo úplne rovnako. Tak povedzme taká

Eva Štefanovičová vedela, čo chce. S Evou som viackrát spolupracoval, nerobil som celé filmy, ale povedzme, keď prišla tá zlomová doba osemdesiaty deviaty, v revolučných dňoch, nakrúcal som nejaké veci. Vtedy sa točilo hodne dokumentov. Ja som tiež točil taký celovečerný dokument, *Letovú správu* (*Letová správa OK 89 – 90*, réžia Il'ja Ruppeltd, 1990, pozn. Z. M.). Eva robila niečo podobné, ona točila niečo... Myslím, že *Rok nula* (= pôvodný názor, distribučný názov: *Všetci spolu... /po slovensky/*, pozn. Z. M.) sa to volalo, a do toho som jej kopec vecí točil. Niektoré tie ženské režisérky nevedeli presne, čo chcú. Tak ako aj veľa režisérov nevedelo, čo chce.

Nakrútili ste aj hrané filmy, napríklad *Iba deň* (1988) alebo kratší film Karola Floriána *Len porozumenie* (1982). Čo pre vás znamená prechod z dokumentu na hraný film?

No takže ja som celý život vlastne počas aktívnej kariéry, až kým sa nezrútil filmový priemysel na Slovensku, tak som točil hlavne dokumenty. Ešte pred osemdesiatym deviatym to bol ten Karol Florián a *Iba deň* (1988). To sme točili v osemdesiatom ôsmom, tesne pred pádom komunizmu. To bolo potom poviedkové kino. A každý absolvent FAMU kamery chcel robiť hraný film. Ja som sa k tomu skôr nedostal, a keď som natočil *Iba deň*, tak to celé akože zamrzlo – výroba slovenských hraných filmov. Ale ja som potom v deväťdesiatom prvom alebo v deväťdesiatom druhom pracoval v koprodukcii a sem prišli na Kolibu Francúzi – nakrútili sa filmy ako *Červený cigán* (1993), kde som bol druhým kameramanom. Alebo na jednom filme som robil alter ego šéfa kameramana filmu *Dva kroky do ráje* (1992). Tam som robil jeho alter ego, to znamená on točil, povedzme, v nejakom zámku... V zámočku sme točili v interiéroch. Ja som medzitým svietil v exteriéri, že ako sa dorobil interiér, išlo sa na nočné scény vonku. Tak... tak ja som mu vypomáhal, potom ďalšie a ďalšie produkty som bol druhým kameramanom. To boli také, že... neboli to žiadni béčkoví režiséri. Aj tí kameramani boli fajn. A čiže s tou hranou tvorbou som mal tie skúsenosti. Len slovenská výroba, slovenské produkcie sa nekonali. Hovorím – ja som šlápol, s prepáčením, do hovna. Moja generácia. Pretože presne keď prišiel ten osemdesiaty deviaty, keď už som mal našliapnuté a chcel som pokračovať ďalej a točiť hrané kiná, len zrazu proste to skončilo a bolo treba sa nejako živiť. Bolo treba platiť nájomné, bolo treba platiť, platiť výživné na syna a podobné veci (smiech), praktické veci zo života. Takže som sa potom začal živiť v televízii, ktorú som nikdy nemal rád. Nemal som nikdy rád televíziu. To hovorím otvorene. Televíziu si pustím, iba keď si nájdem nejaký film, ktorý ma zaujíma. Nerád pozerám seriály. Takže... a už som príliš starý na to a (smiech) opotrebovaný, aby som sa začal venovať týmto veciam. Ale neprestal som byť fotograficky aktívny. Stále trošku fotím. Takže... Tel Aviv, ako hovoria Francúzi.