



ROZPRÁVKY

Začiatky tvorby pre deti sa datujú do roku 1957, pričom prvou dlhometrážnou rozprávkou bol farebný film *Pán a hvezdár* (1959). Rozprávkový boom však prichádza až v rokoch 1981 až 1990, kedy sa na Kolibe nakrútilo 13 rozprávok, v slovenskej (českej) produkcii (*Plavčík a Vratko*, *Nebojsa*) a v koprodukcii so Západným Nemeckom (*Popolvár najväčší na svete*, *Sol' nad zlato*, *Kráľ Drozdia brada*, *Falošný princ*, *Perinbaba*, *Mahuliena*, *zlatá panna*, *Galoše šťastia*, *O živej vode*, *Mikola a Mikolko*, *Sedem jednou ranou*, *Šípová Ruženka*). Koprodukcie priniesli kvalitný filmový materiál a silnú zahraničnú menu potrebnú pre splatenie moderného zariadenia pre Dom zvuku. V nemeckej koprodukcii vznikla aj paródia na hororové príbehy *Pehavý Max a strašidlá* (1987) rozšírená do televízneho seriálu *Teta*.

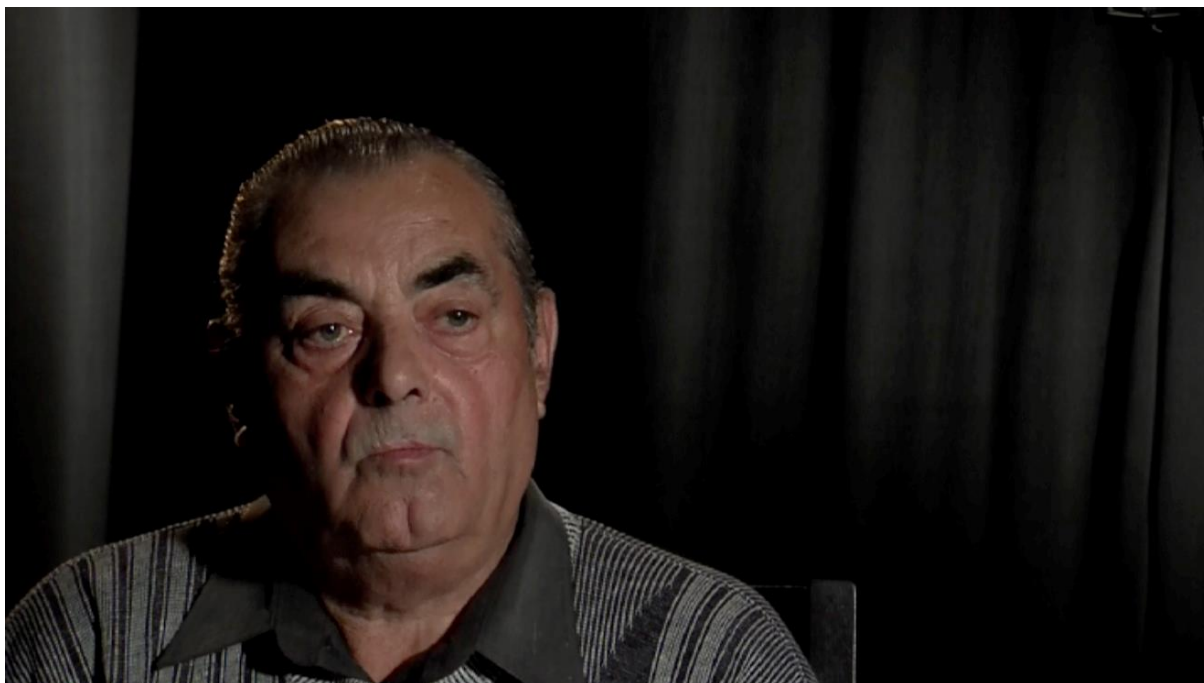


Jozef (Dodo) Šimončíč, kameraman (2009)

Pri rozprávke si režisér aj kameraman môžu pustiť fantáziu absolútne naplno a môžu sa tam vyžiť, ak teda správne trafia, ako sa povie, klinec po hlavičke. Aj pre mňa to bolo veľmi zaujímavé, lebo som točil so špičkovými režisérmi. *Perinbabu* som robil s Jakubiskom skoro rok, lebo tam boli štyri ročné obdobia. A znova tá technika... Keď si spomeniem, ako sme to robili... Tam bola scéna, keď princípál lieta vo vzduchu a balónom odchádzajú tí mladí dvaja – Alžbetka s tým chlapcom. Ako to urobiť? Tak sme išli na kopce, kde sme mohli dať tri empéčky, tie, čo opravujú svetlá. Tri. V jednej som bol ja s Jakubiskom, v druhej bol navesený princípál na takých lankách, ležal na doske. A v tretej bol zavesený balón, na ktorom mladí odlietali. Tie tri empéčky krúžili okolo seba... Najprv sme si povedali, že budeme len dosť nízko nad zemou. No ale viete, naraz kamera ide hore, všetko sa dvíha a naraz zistíte, že ste v dosť veľkej výške. Princípál na tenkých lankách, aby sa to mohlo potom nejako vyčistiť, ten vlastne lietal v luftě. Keby sa jedno lanko odtrhlo, tak je asi mŕtvy. Bolo to všetko na takých amatérskych základoch... Ale musím povedať, keď sa na to dnes pozerám – lebo teraz práve film číslujem, ide sa vydať na DVD vo filmovom ústave –, že niekedy sa aj čudujem, ako sme to mohli všetko tak urobiť. Sám som prekvapený, akú energiu sme mali, že sme to tak natočili a tak zvládli starú techniku.

No a *Galoše šťastia* boli nesmierne náročné atmosférou. Celý film sa točil v noci, bolo tam veľa trikov. Vlastne aj pri ostatných rozprávkach boli triky. Napríklad pri *Perinbabe*, doniesol som si hodne filtrov zo Západného Nemecka, lebo to sme robili pre Taurus film. Ale niektoré

triky, ktoré tam sú, alebo niektoré filtre som urobil iba sám s Jurajom Jakubiskom. Dali sme na čisté sklo nejakú vazelínu alebo Niveu, urobilo to takú šmuhu... V niektorých scénach to vidno, že len časť, povedzme, získa taký závoj. Takže nejaké filtre sme sami vyrábali na kolene. Na tom treťom filme, ktorý som robil s Martinom Hollým, *Sol' nad zlato*, tam bolo hodne trikov. Voľakedy sa robili napríklad prelínačky alebo zatmievачky, alebo zmiznutie z obrazu dubletami. Dubleta znamená, že sa negatív znova nakopíroval, urobil sa na ňom trik, ale to už bolo strašne cítiť potom na kópii, lebo pri dublete naskočí okamžite zrno a nie je to už taký kvalitný negatív ako originál negatív. Lebo je tam trik. Martin Hollý si vymyslel, že niekto zmizne a objaví sa. Zavolať trikára z Prahy a robili sme triky, ktoré by sa vlastne robili potom v tých laboratórnych spracovaniach, priamo na pláci. Natočil sa, povedzme, kompletne celý záber, vrátil sa v kamere naspäť, potom sa znova ten istý záber robil, druhýkrát sa išlo. Bolo to nesmierne náročné, lebo keď ste sa náhodou netrafili to toho políčka, už bol záber vlastne nanič, museli ste znova robiť. To bola dosť náročná robota. A najviac *Sol' nad zlato*. Časť sa odohrávala v jaskyni. Dosť veľká časť. Takže svietenie bolo náročné, lampy sa museli odniesť do jaskyne, hlboko pod zem, muselo sa to všetko nakáblovať, príprava trvala dlho. Bolo to nesmierne náročné na filmovanie a snažil som sa, aby z toho bola nejaká atmosféra. V každej tej rozprávke bolo svietenie nesmierne náročné.



Pavol Sásik, majster zvuku (2010)

Jakubiskove filmy, každý centimeter, čo natočil, odkúpili Nemci a my sme chodievali do Nemecka robiť nemeckú verziu. To, čo s nami robili na hraniciach, to nebolo normálne a, samozrejme, keď sme sa potom vrátili, po jednom si nás volali na koberček. Museli sme povedať, kde sme boli, s kým sme sa stretli, o čom sme sa rozprávali, čo sme robili, každý deň, kým sme tam boli. Museli sme sa úplne vyspovedať. Samozrejme, človek, aby sa dostal aj druhý raz von, musel nejako prikyvovať podľa ich potreby.

Jakubisko, už som ho tak trošičku popísal. Ja som napríklad aj *Tetu* s ním robil. Televíznu aj verziu pre kiná, čiže *Pehavého Maxa*. Robilo sa to vedľa seba v jeden deň. Povedali, toto je do tohto filmu, tento záber bude do toho a tak ďalej. Jakubisko to vedel a hlavne využíval, že jemu Nemci všetko brali. Čo sa týkalo kameramanov, tí to mali náročné, keďže jeden záber sa točil normálne, teda filmársky na plátna, a ďalší záber sa točil detailnejší, lebo televízia potrebuje bližšie zábery. Vedel som, keď sme už miešali ten film, že toto ide do *Pehavého Maxa* a toto do *Tety*. Ja som mal jeden honorár za to a on, samozrejme, niekoľko.



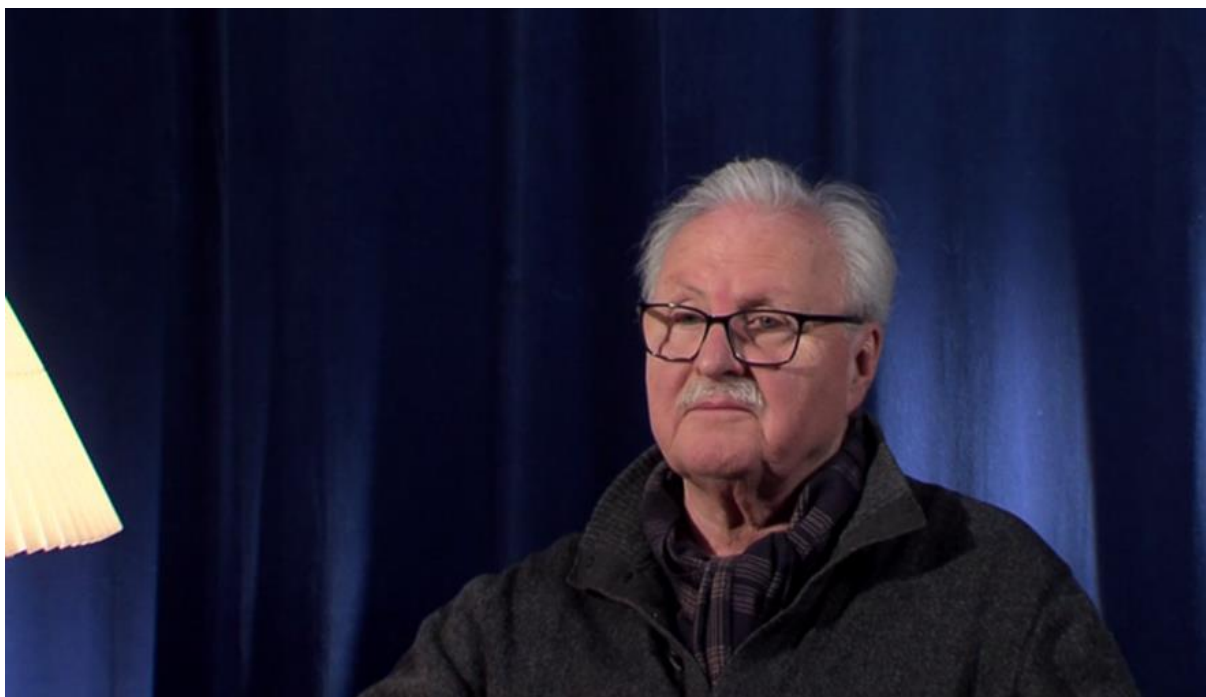
Viliam Gruska, scénograf (2015)

Pri filme *Mahuliena, zlatá panna* bola predstava režiséra taká, že rozprávka sa začína v kráľovstve, ktoré sa nachádza kdesi pri veľkej rieke, ale končí hore kdesi vysoko v horách, kde žije Zlatovlad. Nájsť bukolickú krajinu, ako to presne definoval pán Luther, nebolo také jednoduché. Obchodil som Moravu, dolný tok Moravy, Nitry, Hrona, no nikde som ju nenašiel. Až som nahovoril produkčného, že mi dá peniaze na lietadlo. A s takým

dvojplošníkom, starou rachotinou, som sa previezol ponad celý Dunaj od Bratislavy až po Komárno, po Štúrovo a tam som objavil ostrov Veľký Lél. Je dlhý asi tri kilometre, široký päťsto metrov. A odvtedy sa stal filmárskym miestom. Z lietadla som ho musel objaviť. A tam sme postavili veľké dekorácie, veľké hradisko, akoby veľkomoravské, lebo už sme vedeli, že sa pripravuje filmový prepis opery *Svätopluk*. Tak som konštruoval, aby to tam mohlo ostať. Aj vtedy rozhodovanie o nákladoch filmu záviselo práve od tejto dekorácie.

Podobným spôsobom sa realizovala aj *Perinbaba*. Tiež bolo jasné, že zima je tam veľmi dôležitá, ale bolo dôležité aj leto a aj jar. A prešla jedna zima a nám sneh nenapadol. Všetko to, čo sme mali pripravené v Rožnove pod Radhoštem, sme museli demontovať, potom spraviť znovu a opakovať.

Toto boli také rozhodujúce projekty. Ale niekedy musel architekt-scénograf vstúpiť do projektu aj ináč. Predstavou Jakubiskovou bolo, že Perinbabino kráľovstvo bude v Demänovskej jaskyni. Odmietol som, pretože som vedel, že ak tam chce holuby, ak tam chce obsah natočiť, že nemôžeme ísť do takéhoto priestoru, pretože je to produkčne a ináč nezvládnuteľné. Potom sme začali stavať dekoráciu. Celé jej kráľovstvo bolo vytvorené na Kolibe. Až keď sa začalo stavať, až vtedy sa prišlo s myšlienkou, že by mala byť do roly Perinbaby obsadená Giulietta Masina. Vtedy to bola hviezda prvej veľkosti, takže bolo všetko treba podriaďiť jej pobytu na Slovensku, ktorý bol určený na hodiny. Napr. že bude nakrúcať od 4. júna do 7. júna, od ôsmej rána do večera, čiže tomu sa museli podriaďiť všetky ostatné realizačné termíny. V tomto prípade musel byť scénograf-architekt veľmi dôrazný a dopredu vedieť odhadnúť, čo sa dá a čo sa nedá zrealizovať. Samozrejme, náklady boli relatívne veľké, ale v samotnej *Perinbabe* bolo mnoho takých náročných objektov. Aj záver v Katarínskej jaskyni bol veľkolepý. To bolo všetko robené klasickými filmovými prostriedkami, bez nejakej animácie, bez dokresľovania. To ešte v 80. rokoch neexistovalo. Čiže bolo treba vymyslieť všetky drobnosti. Ak v *Perinbabe* vidíte, ako Jakubko vyjde na vežičku a pozerá sa na krajinu, tak to bolo nakrútené sčasti v ateliéri, sčasti na Lomnickom štíte, sčasti v Lomnickom sedle, kde bola maketa vežičky, a zvyšok sa dotáčil až v Slovenskom raji. Čiže jeden záber a jeden motív, ktorý trval vo filme minútu päť sekúnd, sa natáčal zložitým spôsobom na ôsmich miestach. Toto všetko bolo treba skoncipovať, pripraviť, skoordinať a potom to odovzdať na nakrúcanie.



Dušan Trančík, režisér hraného a dokumentárneho filmu (2018)

Pravdou je, že po celý ten čas som sa usiloval o kino morálneho nepokoja. Potom došli rozprávky. Možnosť nakrúcať filmy, za ktoré dostanete valuty, nejakých 5000 mariek ako prilepšenie k honoráru. Mať prácu s nemeckými hercami, môcť si vybrať španielskych hercov, to bol taký závan vonkajšej slobody, že odmietat' to bol skoro nezmysel. Pravda je, že sa to týkalo najmä Jakubiska. Oňho bežalo, bol každý deň chválený za veľmi úžasné vizie v rozprávkach. Ja som sa obrátil opäť na Fleischera, či do toho ide, a aj by išiel. Myslel si, že nepôjdeme na Grimmovcov, ale či by som neskúsil Andersenovu rozprávku *Malý Klaus a veľký Klaus*. Neskôršie sa film volal *Mikola a Mikolko*. Na prvé stretnutie som šiel, myslím, vo Viedni. Posedel som nad týmto textom, a pretože ten dramaturg bol Bratislavčan, volal sa Chmel, mal som pocit, že mu môžem na tej pôde povedať totálny nezmysel. Povedal som: „Mám jeden scenár, je to zo súčasnosti, volá sa to *Ďalej sa smiat' nevydržím*.“ On sa nad tým pobavil a povedal, že som veľmi naivný a aby som si to vyhodil z hlavy, že to je úplný nezmysel, oni majú kontrakt na rozprávku a že potom sa môžeme niekedy v budúcnosti poradiť. Konformizmus šiel z nemeckej strany. Nechceli film, ktorý sa zapíše ako kino morálneho nepokoja, alebo aby nejakým kriticizmom zaujali. Išlo im hlavne a menovite iba o rozprávky. Vrátil som sa s tým, že nakrútim rozprávku, ktorá bude „šmuda“. Mikolko bude špinavý, a strašne sa mi to páčilo. Videl som reklamu, ktorú nakrútil Fellini, a videl som, že tie typy sú zaujímavé, že takto by sa to dalo spraviť. Také až trnkovské postavy. To som povedal Fleischerovi a začal o tom uvažovať. Napísali sme túto rozprávku a nakoniec sme to

aj nakrútili. Stretol som sa so španielskou herečkou Lolou Forner a zdalo sa mi, že azda je to také niečo, čo mňa režisérsky alebo autorsky trochu správne ovplyvnilo. Nadýchol som sa, urobil dačo možno kostrbato, ale predsa len barokovo. Tie filmy predtým boli zúžené na charaktery a isté vyjadrenie nejakého protestu, morálneho protestu. Potom prišla ďalšia ponuka. Bola to ponuka s Krajčírikom, *Sedem jednou ranou*, kde už došlo k vyššej forme artistnosti a neviem, možno to šlo s dobou. Proste tá únava materiálu, únava z toho všetkého je evidentná, veď aj spoločnosť sa začala unavovať natoľko, že v 1988 prepukli problémy v Maďarsku, prerazili do Rakúska a bolo evidentné, že to celé zahučí a celá Železná opona padne.



Štefan Martauz, animátor (2008)

Falošný princ je hraná rozprávka. Tiež koprodukcia s Nemcami, ale s tými som nemal dôvod prísť do styku, pretože to bola záležitosť hlavných tvorcov – pána Rapoša ako režiséra, predsa tá hraná časť bola nosná. Toto bolo len na také oživenie, nejaký 84. rok, myslím. S veľkou chuťou som sa venoval tomu, pri čom bolo treba vymýšľať nejaké postupy, ako sa čo dá spraviť. Tá doba ešte neobsahovala vymoženosti počítačovej techniky, teraz už vám spravia v hocijakom okresnom meste hocijaké triky, už to človeka ani neprekvapí. Ale vtedy bolo naozaj veľmi náročné splniť predstavu režiséra. Takže tam bol taký problém, že chceli spojiť animovanú ihlu s reálnym prostredím. Veľmi dlho hľadali niekoho, kto by to urobil, po celom Československu, a nakoniec sme sa s Dušanom dali dokopy. Sme sa smiali, že vlastne pár metrov sme mali dvere od seba na Kolibe a nevedel, že nakoniec mu to tu niekto urobí.

Takže tam som zúročil svoje znalosti z jedného dielu *Najmenších hrdinov*. Ten diel sa volal *Ihla*. Tam bolo veľa animovaných záberov s ihlou a v Rapošovom *Falošnom princovi* ma nežiadali o nič iné, akurát jednu ihlu animovať. Dali mi na starosť tie animované vsuvky, dohromady možno 4 alebo 5 minút. Ale zaujímavý rozmer tam bol ten, čo nebolo u nás vo zvyku – lipsynch. Ten sa vtedy nejako moc nerobil v animácii. Figúrky mali pevné výrazy a hmmm hmmm – tvárili sa, že rozprávajú, hlas išiel. Teraz už je iná doba, už treba naozaj žvatlať tými perami, keď už diváci sú na to zvyknutí. Ale vtedy to bol hraný film, čiže sa očakávalo, že ihla bude ústami rozprávať. Vlastne, je to vtipná postavička, oko sú aj ústa zároveň, no nie? Hovorí sa, že je to očko na ihle a zároveň to boli ústa, pretože v rámci animácie sa to menilo. Navrhol som také fázy, ktoré bolo treba vymieňať. Nebol to nejaký prísny lipsynch, ono sme si ešte na začiatku uvedomili, že pri jednej mutácii jazykovej by to sedelo, ale v ostatných by to aj tak nebolo synchronne. Bola to krásna práca. Vlastnoručne som vyrábal zväčšeniny rekvizít, ktoré sa v tej scéne vyskytovali, lebo k tej malej ihle muselo byť všetko v merítku. Tá ihla, s ktorou som robil animácie, bola, samozrejme, mnohonásobne väčšia než je skutočná ihla toho falošného krajčírika.

No číslo vám nepoviem, ale... skromný rybár by ukázal, že asi takto, hej? Také on hádže do vody, to ani nevytáhuje. Nejakých 12 cm. To bola veľká ihla. Jeden šikovný pán navyrábal podľa mojich náčrtov tie fázičky. Nielen očko, ale aj celá ihla sa musela vlastne dopredu vyrábať. Ona sa neohýbala, to boli vymieňané fázy, pretože tam bolo treba určité veci presne dodržať. To sa nedalo ohýbať. Nebol materiál, ktorý by sa bol dal ohýbať a zároveň by sa tak leskol. Takto som to vymyslel a fungovalo to nakoniec dobre.



Stanislav Párnický, filmový a televízny režisér (2019)

Šípová Ruženka (1990) je film, ktorý bol robený z polovice na objednávku, čiže niektoré veci tam boli zadané. Napríklad, som chcel inú kráľovnú. Ináč som to mal postavené, ale oni povedali, že postava kráľovnej musí byť Nemka, a dali mi herečku. Vynikajúca dramatická herečka, ale narodila sa v roku 1944, po vojne. Jednoducho miešaná s nejakým čistým černochoom alebo minimálne polovičným. Takže na ňu nesmelo padnúť ani trocha slnka, a keď aj padlo, tak ona bola okamžite čierna, tak sme na ňu museli dať šesť vrstiev púdru, aby pôsobila trochu ako beloška. Bola veľmi vysoká, zmenilo to koncepciu. Musel som jej prispôbiť kráľa, a preto ho hral Jozef Adamovič. My sme mali koncept tých klobúkov Brunovského, ale nie klobúkov, ale to, čo na tých tiarách bolo. Oni mali dva metre dvadsať aj niečo. Skutočne sa týčili nad všetkými kráľ a kráľovná. A to kráľovstvo som definoval ako kráľovstvo, ktoré zámerne vyhubí kolovrátky len kvôli tomu, aby sa princezná zachovala. A ten, čo hovorí: „Však všade tu pestujeme len ľan“, ktorý hral tú komickú postavu, Karel Heřmánek, toho radcu, tak on naozaj zničí ekonomiku toho, že dá spáliť tie kolovrátky, a ono potom niekde inde sa to ďalej načierno robí a podobne. Ten zámok je taká pevnosť a kráľovná, keď sa pýta, že chcem vidieť našu krajinu, tak ju vláči po bažinách a lesoch. A to naša krajina je taká smutná? Áno a žijú tu len samí smutní ľudia. No proste to mal byť ten náš krásny socializmus trochu. Malo to mať tú konotáciu. No a ja som mal sekvenciu, ktorá sa skladala zo šesťdesiatich obrazov a trvala deväťdesiat sekúnd, a to bola sekvencia zostarnutia o stopäťdesiat rokov, a z tej sekvencie zostal len záber, taká pesnička. Lebo to bolo jeden a

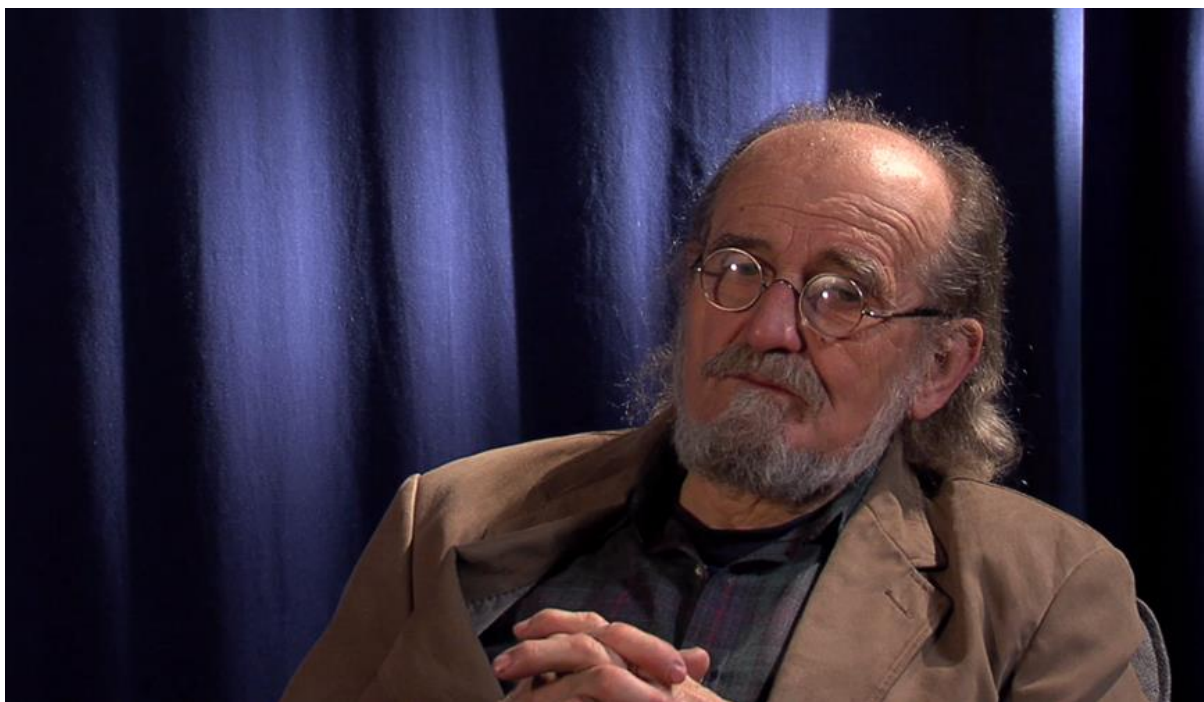
pol minúty nad a tam sme sa zrazili. A ja som bol sprostý, že pre tu slovenskú verziu som to neurobil, lebo im to bolo jedno, samozrejme, u nás to nikomu neprekážalo. Len koprodukčná zmluva bola taká, že to má mať deväťdesiat minút, a ja som mal deväťdesiat minút, mohol som mať dvadsaťpäť sekúnd, čo som aj mal, ale nemohol som mať o nič viac. No a sami od seba tam prirobili takú animáciu takých trňov nejakých kreslených, čo som bol nasratý, lebo ja som to všetko robil naživo. Ten hrad som naživo animoval. Ten veľký hrad je inak historka zapisateľná do análov. Opýtali sa ma, že: „Ako chcete ten hrad, na makete to urobíme?“ A ja som povedal: „Nie, žiadna maketa, celý hrad zarastie.“ A oni hovoria: „Ako si to predstavujete?“ A ja: „No budú tu animátori, ktorí budú stále prihadzovať tie kvety a tie popínavé šľahúne a tak. To bude v prvom pláne a v tom druhom pláne budú také siete, kde budú tie kvety a šľahúne, a tie sa budú tak vyťahovať postupne.“ A on že: „Čo ste sa zbláznili? A čo keď zafúka vietor?“ A ja hovorím: „Nezafúka.“ A on: „A čo keď to nestihnute, však západ slnka máte o pol desiatej?!“ A ja hovorím: „Všetko bude ok.“ „No to chceme vidieť.“ A ja hovorím: „No to bude aj ináč vyzeráť, ako keby ste to vy urobili.“ A on: „Áno, ale no...“ A tak som mal nejakých tridsať animátorov, bábkovodičov a takých, čo sa tak technicky vyznali, v čiernych handrách prišli. A potom skutočne sme to pripravili, tie siete na špičku hradu. Tie siete sa v diaľke nedali čítať. A začínalo to z tých detailov, ako postupne zarastá ten vchod, to bolo najdôležitejšie. To bolo v prvom pláne a to sme normálne pridávali kvetiny a šľahúne. Normálne stop trikom. Celú noc sme robili, keď začalo svitať, tak hrad už bol zarastený a my sme už robili na takých tmavších miestach, také detaily, ako zarastajú tváre ľudí a podobne, a on hovoril: „To by sa malo zaradiť do Guinnessovej knihy rekordov, len neviem, ako to tam zdokumentovať.“ A ja hovorím: „Nemusíte zdokumentovať, my to máme vo filme.“ Tak takto to bolo. To bola historka *Šípová Ruženka*. Potom som tam mal obrazy, ktoré vlastne reprezentovali to starnutie a zostala z toho pesnička. Lebo celé to starnutie, ako sa mení to kráľovstvo, zostarne ten jeho obraz. To všetko som natočil, ako starol ten obraz. Ten vnuk, ktorý by ju zobudil. Tak všetko som motivoval, aby bolo jasné, že to už nie je ten Johan, ale ten vnuk, ale aby to vizuálne ľudia pochopili, nie aby sa im to v texte povedalo. Tak takto. A ináč tam boli pekné veci, ako ožili tie kolovraty, keď ju pobožká, a všetko... Zázračný strom bol zaujímavý. V podvečer a v noci to bolo ľahké, lebo sme dávali obrovské kontra svetlo zozadu, zahmlili sme celý priestor a ako sa pohybovala tá hmla, tak cez tie medzery prenikali a vytvárali tie lúče. Takže ten strom vydával také stopy svetla, lúče a tak. No to bol jeden typ rozprávky.



Vladimír Holloš, kameraman (2017)

Na tom *Kráľ Drozdia brada* bola hlavnou postavou hereckou Maria Schell, známa herečka to bola v tej dobe, bola to nemecká herečka, ktorá naozaj sa k nám správala úžasne. Bol to veľmi ťažký film, točilo sa to na Orave, na oravskom zámku, bolo tam veľa nočných scén, vlastne celé nočné scény na nádvorí, kde bol komparz štyristo ľudí. Bolo to naozaj veľmi ťažké. Ten film sme, myslím, spravili ako film, na ktorý sme hrdí ako na rozprávku, za tých podmienok a možností a toho, čo sme mali.

Čo sa týka techniky, mohol som si pýtať nejaké filtre alebo možno optiku. Oni dávali peniaze na materiál, zabezpečovali spotrebu materiálu a hercov. Čiže technicky sme to nejako zabezpečovali... Jediná vec, ktorá bola v tom období úžasná a kde nám pomohli, lebo laboratória boli u nás dosť v dezolátnom stave, čo sa týka čistoty... Keď ste došli na vrátnicu na Barrandov, tak si pre vás prišiel človek, dali vám návleky na topánky, a tak ste mohli ísť do laboratória. Tu ste mohli ísť do laboratória strižne napríklad vo vibramkách, kusy blata vám odpadávali... Nikomu to nevadilo. Naozaj to bolo jedno korzo, hlava nehlava sa chodilo po laboratóriách. No Nemci veľmi dbali na čistotu negatívu... Boli dvaja technici, ktorí dennodenne kontrolovali negatív, zaznamenávali každú špinu, vytýkali, snažili sa, aby boli negatívy vyčistené, kvalitné. Naozaj začal byť v laboratóriách väčší poriadok.



Peter Koza, majster šermu a kaskadér (2015)

Štatisticky sa väčšina rozprávok nedrží nejakej konkrétnej doby. Otázka znie, ako sme schopní z konkrétnej vybranej doby vyextrahovať to, čo tam všetko potrebujeme. Akonáhle si pomáhame týmto: „Toto je lepšie v renesancii a toto je lepšie v gotike“ a namiešavame to dokopy, je to zbytočný mix – pre mňa. Ale viem si predstaviť, naopak, veľmi fantazijný prístup k rozprávke, pretože rozprávka je magický útvar a ako taký môže mať obrovské kvantum rovín a je to vec ani nie tak väčšinou len réžie (alebo dokonca niekedy aj vôbec nie réžie), ale je to otázka skôr výtvarníka, čiže je to tímový postoj alebo prístup, ktorý vzniká tým, že každý prináša za svoju profesiu to „naj“. A samozrejme, invencia kostyméra (alebo kostýmového výtvarníka) môže viesť k tomu, že kostýmy nebudú mať žiadnu konkrétnu dobu – že je to úplný úlet. Napriek tomu si myslím, že trochu sa prehrešujeme na rozprávkach tým, že hovoríme „len“ rozprávky. Pre mňa to je „až“ rozprávka. Ja za rozprávku považujem rozprávku, ktorá má posolstvo. A spravidla skryté posolstvo.

Som jeden z tých zvrhlíkov, čo čítajú scenáre. Prečítam si a vidím, že tu je taká odchýlka od reality, tu onaká odchýlka od reality – myslím tým aj tej historickej, aj tej vecnej –, a dávam návrhy, ako by sa to dalo upratať. Spracujem taký nejaký popis, čo by tam asi v tom súboji mohlo byť, čo by som vedel ponúknuť, aby sa naplnila myšlienka. Čiže to je taký predbežný pohybový scenár. Ten potom konzultujem s režisérom, aby si to on mohol prečítať a posúdiť. On si to v klude prečíta, potom sa stretneme a hľadáme možnosti. On povie: „Áno, to, čo ste napísali, s tým súhlasím.“ Alebo: „Nie, na toto zabudnite, to je úplne inak.“ Skrátka, nejakým

spôsobom sa uprace základná myšlienka. A pokiaľ je tá uprataná, tak potom sa už len oblieka do konkrétnych výrazových prostriedkov. To znamená, či súboj má byť elegantný, či má byť nejakým spôsobom zákerný, či má byť brutálny, či má byť šľachetný a rytiersky, pretože keď hovoríme o šerme, hovoríme vždy o človeku.

Heslo je súčasťou projektu *Audiovizuálne skriptum – k dejinám slovenskej kinematografie* podporeného agentúrou KEGA (projekt 005VŠMU-4/2023). Boli v ňom použité úryvky z projektu *Oral history* Katedry filmových štúdií FTF VŠMU.

Koncepcia a scenár:

Eva Filová, Zuzana Mojžišová

© VŠMU, 2025