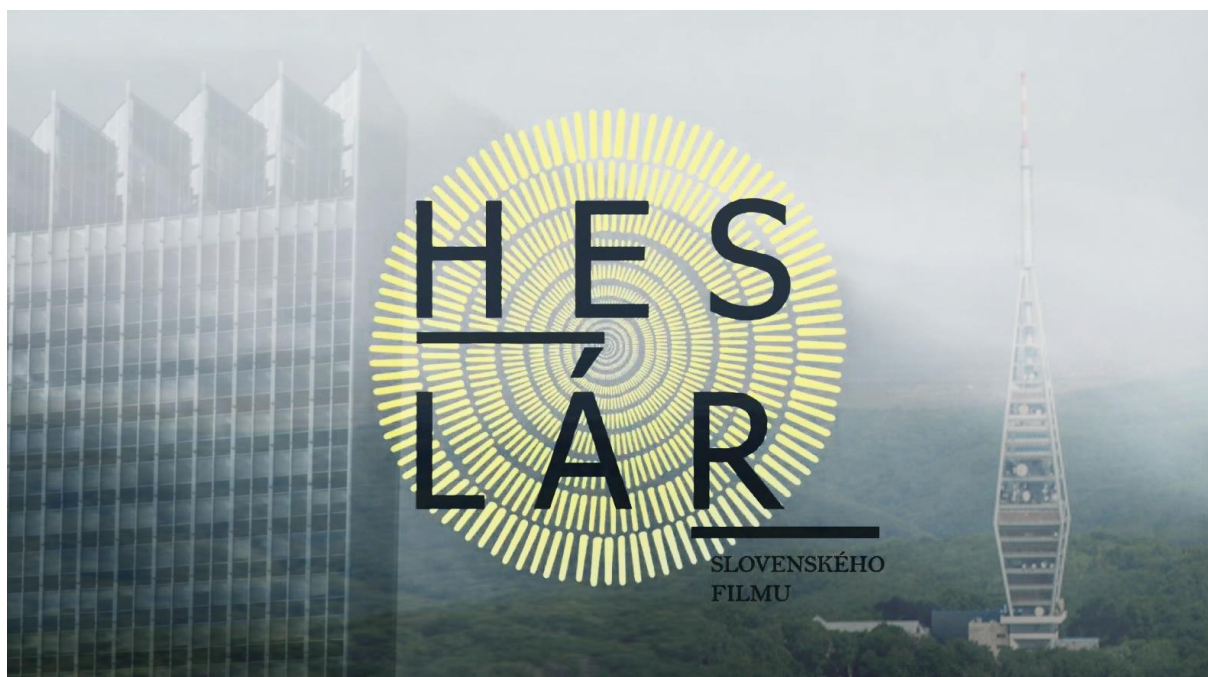




TELEVÍZNA TVORBA

Začiatky Televízneho štúdia Bratislava (1956) boli spojené so živými prenosmi a priamym vysielaním, ale až záznamová technika obohatila programovú štruktúru vysielania. Popri publicistike a zábave ťažiskovým aj divácky vd'ačným boli literárno-dramatické vysielanie s tzv. bratislavskými pondelkami a vznik Televíznej filmovej tvorby (1964 – 1971). Inscenácie a televízne filmy adaptovali diela svetovej aj domácej literatúry, napr. *Smrť sa volá Engelchen* (1960), *Sám vojak v poli 1 – 3* (1964), *Živý bič* (1966), *Sedem svedkov* (1967), *Krotká* (1967), *Sladké hry minulého leta* (1969), *Rysavá jalovica* (1970), seriál *Vivat Beňovský* (1975). K prvým televíznym režisérom a dramaturgom patrili Ivan Teren, Daniel Michaelli, Ernest Stredňanský, Igor Ciel, Peter Balgha, Franek Chmiel a d'.



Vido Hornák, televízny režisér (2009)

Literárno-dramatická redakcia bola taká uzavretá kasta. V televízii bolo dôležité spravodajstvo, a to boli aj najsilnejší muži, aj najtvrdší. A vlastne tá literárno-dramatická redakcia, to bol taký luxus televízie, oni čakali, že to bude len taká srandička trošku, ale potom sa to stávalo dôležité a ľudia pondelky sledovali, ešte len také malé slovenské, to ešte nebolo to, ale bolo to príjemné. Vždy na jednu-dve budovateľské inscenácie pripadla klasika – šéfovia tušili, že cez klasiku, i slovenskú, povedzme Barča-Ivana, sa dá ľuďom dať niečo fajn. Ľudia vedeli, že v pondelok večer zhruba dvakrát do mesiaca dostanú slušnú klasiku alebo aspoň, povedal by som, dôstojné pohladenie. Aj herci z národného divadla, ktorí niektorí vedeli hrať tie družstevné veci, potom zrazu vedeli urobiť vec kúzelnú, povedzme Balzaca alebo Thomasa Manna... A straníci tam hore boli chytrí, vedeli, že ľudia potrebujú chlieb a hry. A že pokiaľ tu nie sú nejaké rebélie, občianske prevraty, tak nech majú tie inscenácie, nech majú... Za to musím vlastne aj poďakovať ako človek v tejto brandži. Potom sa stal šéfdramaturgom a potom šéfom redakcie Daňo Michaelli. Vyštudoval divadelnú dramaturgiu v Bratislave a bol to manažér. Vedel kľučkovať, vedel na dve stráničke budovateľské, družstevné veci urobiť jednu klasiku, jednu úplne riskantnú vec, vedel, komu to ponúknuť. Lebo tá Lit-dram mala málo ľudí, bola trošku uzavretá a mala dvoch-troch režisérov a brala si externých, to si oni vybavili. A tak brali z Koliby alebo z divadla, z národného predovšetkým, špičku – Paľo Haspra, Budský, Rakovský – to všetko v divadle

mohlo režírovať – Martin Hollý... Tam sa zbierala kvalita, ale to nebolo vedome, to nejako sme cítili.

Najprv som, samozrejme, musel urobiť nejakú družstevnú reláciu, ale takú nejakú poľnohospodársku, kde vás oťukávajú, lebo to nie je zadarmo, samozrejme. Takže nejaké kurzy družstevníkov... A to som urobil tak zaujímavo, že povedali: „To je ohromné, toto, hento.“ Povedali, že nech idem do Lit-dram za asistenta.

Takže nám sa nežilo zle. Nemali sme z čoho žiť, to je fakt, akože minimá nejaké odmeny a tak, a mali sme stále strach, lebo istí ľudia vás stále prenasledovali, tie kádrové oddelenia, politické školenia, to som utekával, aj oknom som vyskakoval, to som nenávidel. Tak za to ma furt vyhadzovali – mňa už vyhadzovali vtedy z televízie, že som nechodil na školenia...

Daňo Michaelli, ktorý toto celé v Lit-dram zorganizoval, ten bol, samozrejme, tiež pyšný.

Ivan Balad'a potom urobil báječné veci, Paľo Haspra urobil báječné veci, potom sám Budský režíroval, robil veľkú antickú klasiku, robil *Oidipa* ako režisér s Kukurom, a to boli všetko, povedal by som, klenoty, a oni boli títo direktori pyšní. A fakt je, že aj Praha povedala, že to Slovensko, tá Lit-dram, že robí kultúru. My sme zrazu robili pondelky a českí kritici písali, že to má svetovú úroveň. A to už potom tí direktori chodili a oželeli aj to, že zas som vrátil päť scenárov: „Ježiš, zas s ním budú problémy a zase sa s ním nedá a zase – ale nech režíruje, nech režíruje.“ To bola pohoda tvorby, ale taká zvláštna, vzniklo pár pozoruhodných vecí aj u iných chlapcov-kolegov, ale neboli by vznikli bez istej srdečnosti... Takisto Ivan Teren, ktorý chudák nedávno zomrel, on bol potom námestník pre umeleckú tvorbu, to už bola tá legendárna filmová tvorba, to bola iná kapitola, ale bol podobný. To bola láska.

Dneska vieme dobre, čo to je zohnať peniaze na film alebo na inscenáciu, a vtedy som vedel, že aj ten štát a oni tým disponujú, čiže oni to môžu dať na iné veci, a keď to dajú mne na *Sesternicu Betu*, tak zas to nie je také samozrejmé, oni mi nemuseli dať peniaze. A priznám sa, že keď už mi to podpísali, tam už mi potom podmienky nekládli. Kostýmy som robil s pánom Čorbom, ten mi robil nádherné kostýmy, to sa šilo v Prahe a bolo to drahé. A oni povedali: „Ježišikriste, ten Čorba zase.“ Ale podpísali nakoniec. Čiže sme nikdy nemohli nariekať, že keď mi dovolili robiť klasiku, tak by ma potom obmedzovali. Len tie hodiny kameroviek, to boli bolesti, lebo to bolo kalkulované a tam si kadekto sťažoval a ja som preťahoval čo sa dalo, pretože nikdy som sa nevtesnal do tých hodín, lebo boli vždy kruté. Ale počet ostrých, to bola špecialita, to musím úprimne povedať. Tých direktorov som privádzal k šialenstvu, lebo som šiel deväť ostrých – a na kameru. Pri filme nie, aby ste mi rozumeli, keď som dostal film, vedel som, že musia byť tri ostré... Ale na ten magnet – veď to sa zmaže, akurát čas beží – som išiel aj deväť ostrých... Odborné kádre robotnícke sa sťažovali:

„Nebudeme robiť zadarmo pre Horňáka.“ Preto prišiel za mnou námestník a povedal mi: „Horňák, keď robíte tú ostrú, nedávajte tomu číslo, robte to ako generálku.“ Čiže takto sme sa dohodli a šiel som deväť ostrých. A som si robil len tajné poznámky a mnohí ani nevedeli, títo kádrovníci, že námestník mi povedal, aby som to tak robil. Vznikla tam taká zvláštna dohoda.



Milan Čorba, kostýmový výtvarník (2012)

V televízii som sa nádejal, že sa tam prechodne zašijem. Umelecký šéf, istý Ivan Teren, ktorý bol predtým riaditeľom národného divadla, bol veľmi ústretový, veľmi milý, priateľský. Ponúkol mi, že by som, keďže som skončil univerzitu, mohol písať takú sériu o dejinách umenia v strednej Európe. Seriál bol naplánovaný na budúci kvartál alebo až za pol roka, no a aby som niečo robil hneď, tak ma poslali písať titulky. Titulky boli určené pre počasie, začal som ich písať tzv. švihovým písmom. Nešlo mi to najprv, ale ja som sa tvrdohlavo nejako vylepšil. Stal som sa takou ústrednou motiváciou televízie, lebo všetci chceli vedieť, či pôjdu na kúpalisko alebo lyžovať, alebo majú nejaký problém s dažďom. Práca na titulkoch ma síce nebavila, ale robil som ju.

Raz som sa ocitol v miestnosti a v tej miestnosti bola stále tma, lebo tam nefungovali žiarovky, mali tam len malú lampu, ktorú používali, keď niečo rysovali. Inak tam bola tma ako v rohu. Bol tam jeden režisér, ktorý viedol rozhovor so scénografom a mali pred sebou scenár, tri Mrožekove jednoaktovky. A pretože išlo v tej dobe o absurdné divadlo a u nás na Slovensku nejaké skúsenosti s absurdným divadlom by bolo absurdné hľadať, oni situáciu nejako glosovali, hľadali cestu. Boli v rozpakoch. V Divadle Na zábradlí absurdné hry už

hrali, možno aj tri sezóny, neviem. Pridal som sa do debaty, dával som im také námety. A ten režisér sa takto na mňa díval a povedal: „Keď ste taký múdry, tak urobte k tomu kostýmy.“ A ja som povedal: „Fajn, urobím.“ Išiel som domov, nakreslil som tie kostýmy, ukázal som mu to, on povedal: „Keď myslíte...“, a tak skrátka to, čo som nakreslil, to sa aj natočilo a ja som s tým mal úspech. Predstavte si, že z nedorozumenia vznikne úspech.



Jozef (Dodo) Šimončíč, kameraman (2009)

Po maturite som sa hlásil na architektúru. Keďže moji starí rodičia boli živnostníci a otec bol v 50. rokoch väznený, bolo mi povedané, že musím mať vlastný kádrový posudok. To znamenalo, že som nemohol pokračovať na vysokej škole, ale musel som sa niekde zamestnať. No a najbližšie k tomu, čo som cítil, bola Slovenská televízia. V Slovenskej televízii som pracoval externe ako asistent zvuku, ako ostrič, osvetľovač. Všetky profesie, ktoré tam boli, som absolvoval, až som sa nakoniec dostal do filmovej redakcie, ktorú vtedy viedol spisovateľ Peter Balgha, absolvent Filmovej fakulty v Prahe. No a ten ma nahovoril, keď videl, že veľa fotografujem, a naozaj som hodne fotil, videl, že mám slušné fotografie, tak mi navrhol, aby som sa prihlásil na Filmovú fakultu do Prahy. To som aj učinil a našťastie som bol prijatý.

Inscenácie sú trochu niečo iné. Natočil som ich päťdesiat. A zase so špičkovými režisérmi. Dokonca som točil jednu inscenáciu tu v Bratislave s Evaldom Schormom, to bolo niečo neuveriteľné, ako on pristupoval k hercom, veľa som sa od neho naučil... *Mário a kúzelník*

dostal v Monte Carle Hlavnú cenu. S Vidom Horňákom som tiež natočil veľmi krásne inscenácie aj filmy. Natočil som 60 celovečerných farebných filmov, päťdesiat inscenácií a plno krátkych filmov. Takže je toho dosť.



Franek Chmiel, televízny režisér (2010)

Herecky je to úplne iné. V divadle potrebujete veľké gestá, hercov prejav musí byť väčší, impulzívnejší. V televízii naopak, pretože máte úzke zábery. Pánu nebohému Pántikovi som povedal, keď rozkladal rukami, že mu budem musieť tie ruky odrezat', pretože ich nezakomponuje žiaden kameraman. Na začiatku, v roku 1961/2, keď som prišiel sem do televízie, tak som s tým mal trochu väčšie problémy. Herci v Čechách viacej filmovali, dlhšie už tú televíziu mali, boli skúsenejší. Tu boli ešte príliš divadelní.

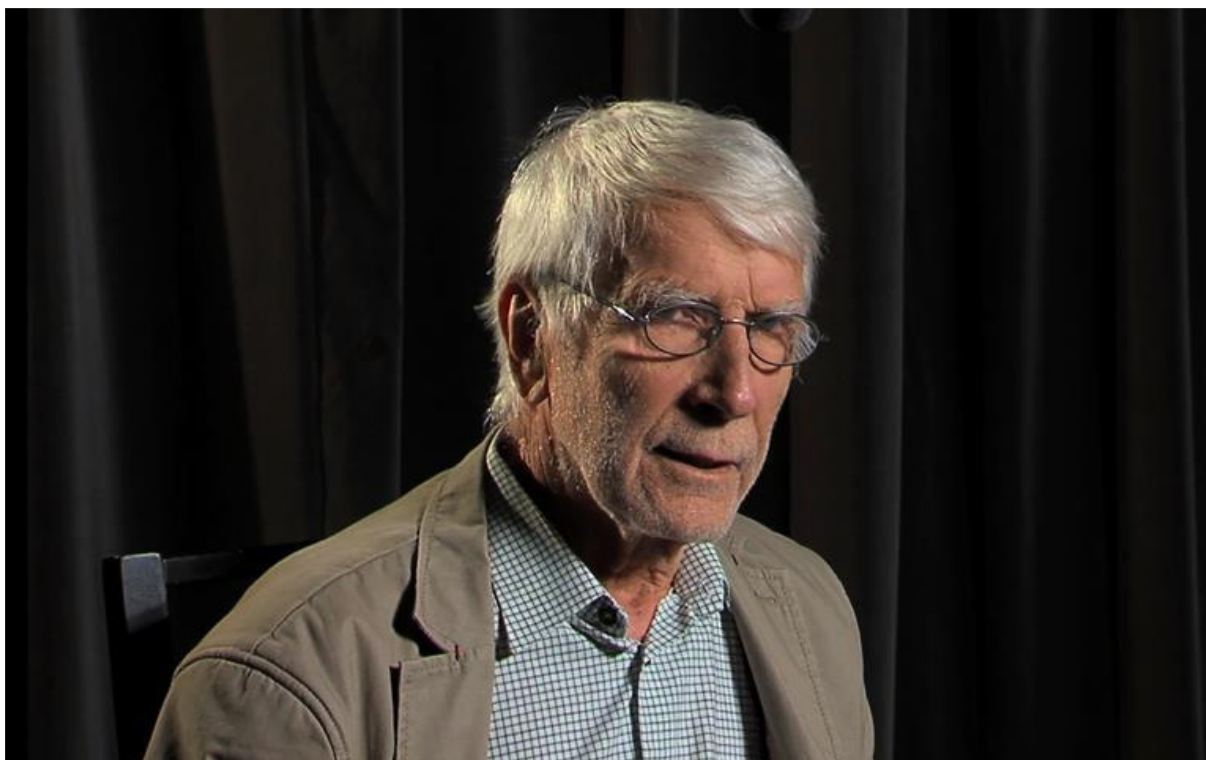
Nastalo oteplenie, dalo sa už všeličo robiť a v televízii sme otvárali oči, že odrazu cenzori dovolili, aby sme robili Dürrenmatta, Hochwäldera, Sartra... To všetko boli svetoví dramatici, ktorí boli dovtedy za hranicou a odrazu sa pre nás tá hranica otvorila a my sme ich mohli robiť. Mohli sme robiť Shakespeara, pochopiteľne, tých mŕtvych autorov, ale robiť tých živých, tak toho sa cenzori obávali. A potom nastúpili iné časy. Kolibáci sa pustili do svojich filmov. Býval som v Karlovej Vsi a mal som suseda policajta, ktorý hlásil, že započul televíziu ORF. Potom už to prestalo.

Vždy počas bratislavského pondelka musela byť inscenácia alebo film. A na to bolo veľmi málo času, nemali ste veľmi veľa času na hľadanie materiálu alebo na hľadanie tipov, ktoré by

ste chceli robiť. No nejaký ten čas sa našiel, ale väčšinou to bol mlyn, bolo treba stále len robiť. Mám doma archív 40 inscenácií a 18 filmov som si nechal. A tých 40 inscenácií, za ktoré sa nehanbím... Ale spolu ich bolo vyše sto, ale viete, koľko som musel robiť aj tých, za ktoré... ech, bolo to veľmi nepríjemné.

Áno, tak, aby sme sa dostali k dobrému, ale hlavne sme museli robiť, museli sme jednoducho robiť, pretože v pondelok musela byť inscenácia. Ľudia boli vďační, že sme to robili. Z Hornej-Dolnej sa ťažko dostanete do divadla, ale k televízoru... Objavovali, čo všetko na tom svete je, koľko je zaujímavých autorov, koľko vecí sa rieši tam v tej telke, to bolo pre nich všetko nové.

Prví herci, Dibarbora, Filčík, Machata, Fero Zvarík, čo sa dostávali do televízneho hereckého prejavu, robili to postupne. Tí mladší už vedeli skôr, o čo ide, boli rozhládenejší a začali viacej rozmýšľať, boli spontánnejší. Napríklad, Chudík bol už vtedy veľmi rozumný, nešiel do toho s veľkými gestami, a to bolo podstatné. Niekedy človek, ktorý začne rozmýšľať a je naladený spolu s režisérom, potom oni skutočne vedia, o čo ide pri tej inscenácii. Pri *A čo ja, miláčik?* sme sa dohodli, že žiadne šaškoviny, že všetky tie humorné texty hrajte vážne, bez akýchkoľvek veľkých gest, bez šašovín. Pretože každý si myslí, že komédia musí byť šašovina, ale to nie je pravda. A dostali sme za to na dvoch zahraničných festivaloch, v Gabrove a v Šanghaji, ceny.



Roman Rjachovský, scénograf (2018)

Moja snaha smerovala od začiatku prijatia do televízie k hranému televíznemu programu a filmu. Keď hovorím filmu, musím povedať, že už aj v tom čase sa v televíznej produkcii nakrúcali hrané filmy, to znamená filmovou kamerou na filmovú surovinu, to bola klasická filmová technológia prijatá z Koliby a z Barrandova. Novovznikajúca vec boli tzv. televízne inscenácie, ktoré v tej podobe vyzerali tak, že bola snaha na celý útvar podľa textu postaviť dekoráciu v televíznom ateliéri, nakrútiť tam televíznou inscenáciu, zostrihať (zo začiatku to bolo bez zostrihania, pretože bola ešte metóda snímania naživo hodinovej televíznej inscenácie, to je kapitola na ďalšiu debatu). Chcem teraz len porovnať film a televíznou inscenáciu v tom čase, pretože sám som si spýtal svedomie, čo je mne vlastne bližšie, či televízna inscenácia, alebo spolupráca na hranom filme, ktorý sa nakrúca prevažne v reáloch a exteriéroch, ale ktorý tiež môže mať dekoráciu stavanú v ateliéri. Myslím si, že už v tom čase som sa snažil nerozlišovať moju prácu medzi televíznou inscenáciou a filmom, hlavne potom, čo som pred chvíľkou povedal: že aj jedno, aj druhé vyžaduje realistické prostredie. Televízne pondelky boli útvar, ktorý vznikol z dohody medzi vedeniami českej a slovenskej televízie. Slovenská televízia mala vyhradený čas na vysielanie hranej televíznej inscenácie v pondelok večer o ôsmej, to znamená, že do roka sa muselo vyrobiť, keď to dobre rátam, 52 inscenácií, aby sme pokryli tie pondelky. Samozrejme, na tých pondelkoch som nespokoľňoval sám, ale myslím si, že mám hodne zaujímavých titulov, na ktorých som sa

podieľal. Vtedy som definitívne pocítil, že toto by mohla byť moja parketa a tak som sa snažil o tieto spolupráce.

Videl som asi pred dvoma rokmi opakovanú televíznu inscenáciu, na ktorej som spolupracoval s režisérom Stanom Párnickým, to bola Dreiserova *Americká tragédia*, tuším z roku 1976, nepamätám sa presne. Tá inscenácia sa stavala ešte v Starej tržnici ako v televíznom ateliéri, a myslím, že to bolo na dve zástavby celého štúdia. Každá tá zástavba mala čas na stavbu päť dní. Ak sme mali odvahu pustiť sa do amerických dekorácií a postaviť ich za 5 dní, tak si myslím, to je mierne povedané, slušná odvaha. Pred tými dvoma rokmi, keď som tú inscenáciu videl asi šiestykrát reprízovanú, a díval som sa na ňu, tak som si povedal, toto by sme síce už dnes nespravili, ale čo mi tam vadilo, boli povrchové úpravy. A to je to, v čom sa vtedajšie dekorácie v kvalite líšia od dnešných. Seriálové dekorácie majú perfektné povrchy, perfektne namaľované, perfektne okachličkované, perfektne oparketované, to sme jednoducho vtedy za 5 dní nemali šancu technologicky stihnúť. Kulisy sa polepovali papierom, namaľovali sa, popatinovali sa a muselo to tak byť v poriadku. Bojím sa, že to dnešní páni scénografi by už ani nevedeli spraviť, lebo už ani nevedia, o čo ide! Nemajú prax, v škole ju nedostávajú, nemajú šancu kdesi si to overiť a tak sa to robí inak. Stavia sa veľmi málo ateliérových dekorácií pre hrané programy, čo bola podľa mňa škola na tieto veci.



Stanislav Párnický, filmový a televízny režisér (2019)

Ján Solovič si povedal, že ja mu musím robiť film, seriál. No tak napísal seriál, dal mi ho.

Povedal mi, že by v ňom mal hrať Dočolomanský a ja neviem kto. Ja som to prepísal, napísal som hlavnú postavu aj moment, kde vrcholí celý ten príbeh, asi okolo sto postáv ďalších bolo dopísaných epizódnych aj vážnejších. Celé to bolo prepísané, lebo Solovič... on písal slušne dialógy, ale filmovo nevnímal. On to tak divadelne postavil. Jeho najväčšou cnosťou bolo to, že písal pomerne prirodzené dialógy, že tie jeho dialógy neboli škrobené, a to bolo asi to najlepšie na tých jeho divadelných hrách.

Samozrejme, on bol vtedy predseda Zväzu spisovateľov a dramaturgie Československej televízie štúdio Bratislava, to bola hraná tvorba. My sme tam mali Televíziu a filmovú tvorbu. Všetci mi hovorili, že ty to nemôžeš robiť. Ty nie si taký Lettrich. Ty si mladý režisér a načo to prepisuješ a tak. A vyslali ma, aby som s dramaturgom šiel za ním a oddiskutoval to s ním. On najprv, keď dostal technický scenár, aby sa v tom vyznal, tak všetko, čo on nenapísal, začal škrtiť. A ja som mu vysvetlil, prečo sa to nedá vyškrtnúť, a keď som mu už desiatu námietku zdôvodňoval všelijako logicky, tak povedal: Rob si, čo chceš. Keď som začal točiť, časť toho som natočil na neplatenú dovolenku, a potom mi prišla správa z divadla, či pokračujem v neplatení dovolenky, alebo odchádzam z divadla, alebo čo robím. Z televízie mi povedali, že okamžite ma zoberú a že by som to dokončil už v internom. A tak som sa dostal do televízie.

Na prechode medzi televíziou a divadlom boli *Straty a nálezy*. To znamená, že skutočne som venoval rok prepisovaniu. Ten Solovičov text bol dialogicky zaujímavý, aj niektoré základné situácie boli zaujímavé. Išlo tam o generačný spor, ale on mal inú predstavu. Ja som to ale riešil v zmysle: mladá generácia verzus staršia generácia, taká už ukotvená, to znamená štyridsiatnici až päťdesiatnici. Také postavy, ktoré boli zazobané, vlastníci, majitelia chát, mali isté postavenie a podobne. A potom tam bola ešte staršia generácia ako primár a tak. Oni sa vymedzovali voči tej mladej generácii, do akej miery je nezodpovedná a nenesú zodpovednosť za vzťahy s rodičmi, a to bol celý ten prípad. No a do tej mladej generácie som ustanovil pomerne dosť mladých hrdinov, boli to vlastne herci, ktorí mali všetci veľmi slušný nábeh na filmové herectvo a na spôsob filmového rozprávania. Jana Plichtová, ktorá hrala Julku, zneužívanú, ktorú prostituuje jej vlastný brat, a ten Cigán, ktorý sa zdá, že ju vlastne chráni, toho hral Puco Ján Mistrík, on hral Cigánov kdekoli, a tá Plichtová ináč študovala psychológiu a bola samozrejme neherečka, dcéra filmového režiséra Dimitrija Plichtu, ktorý spáchal samovraždu, ťažko znášal filmovanie. To je veľmi ťažká situácia, keď je niekto režisér a má psychické problémy z filmovania, trochu depresívny býval aj Štefan Uher, ale on to vždy nejak dorovnal a mal celkom šťastie na to, že Stano Szomolányi bol zase taký, povedal by som, jednoznačný s tým svojím smiechom a s tým takým svojím nákazlivým

rytmom pre prácu. Ono to možno aj nebolo zle, že oni boli partáci, že ho trochu odľahčoval, lebo Uher bol trdnomyseľný alebo, jednoducho povedané, hlbavý, podliehajúci istým depresiám.

Straty a nálezy bolo také prechodové dielo, dokončoval som ho už ako režisér televízie a samozrejme sa realizoval vo Filmovej a televíznej tvorbe, to bola špeciálna súčasť Literárno-dramatickej redakcie, ktorá realizovala projekty filmovým spôsobom, filmovou technológiu. Bolo to natočené na tridsaťpäť milimetrov. Od začiatku, keď som začal v televízii pracovať, tak som točil viac na materiál ako všetci kolibskí režiséri, dá sa povedať. Toľko materiálu som vytočil za rok, to bolo proste... To bolo o tom, že všetky dokrútky, čokoľvek sme robili na filmovú technológiu. Na začiatku bola len filmová technológia a televízny záznam sa dal nejako kombinovať. Neskôr prišli ručné kamery, všetko to boli postupné výdobytky tej doby a tak ďalej. Všetko hovorím, tá dvojtretinová, to predbiehalo dobu, a preto to bolo zaujímavé. Viete, napríklad *Americká tragédia* (1976), v prvý týždeň ju pozeralo päť miliónov ľudí, druhý týždeň ju pozeralo päť a pol milióna ľudí, a keď išiel tretí diel, tak už to pozeralo šesť miliónov ľudí. Samozrejme, že to bola monopolná inštitúcia, Československá televízia, samozrejme, že si diváci nemali možnosť zvoliť čokoľvek ako dnes, ale Česi ešte stále aj dnes pozerajú svoje veci úplne ináč, a vtedy považovali tie naše veci za svoje veci, to treba povedať. A samozrejme, oni tvorili tú hlavnú silu toho diváctva. Ja vám to poviem takto, že ak päť alebo šesť milión ľudí hovorí, že: Videl si to? To bolo dobré! Páčilo sa ti to? – tak žiaden ústredný výbor proti tomu nepovie nič. To bolo to kúzlo. Oni sa neodvážili namietat', keď niečo bolo natoľko populárne. Lebo čo sa budú naťahovať. Celá naša dramaturgia v tých časoch spočívala na tomto princípe. Volalo sa to hraničný princíp, že jednou nohou sme museli byť v povolenom a jednou nohou sme museli byť v zakázanom. Nemohli sme byť len v povolenom, lebo by to bolo nudné, a nemohli sme byť len v zakázanom, lebo by to stopli.



Laco Kraus, kameraman (2018)

Bolo to šťastie, že som začínal po škole v hranom filme. V podstate som ani nešvenkoval a skoro hneď som išiel do svojej prvej profesionálnej praxe. Robil som s mojím výborným priateľom kameramanom Vincom Rosincom, ktorý mi ponúkol druhú kameru na filme *Román o base* s režisérom Vidom Horňákom. Po skončení nakrúcania prišiel za mnou Viktor Sloboda s Martinom Ťapákom a robili sme Švantnerovu baladu *Malka*. Ponúkali mi prácu na Kolibe. Ale bohužiaľ ma viazala zmluva s televíziou, takže som nemohol. Ale neľutoval som, lebo som v televízii mohol robiť od poézie cez všetky možné žánre až po hraný film a medzinárodné koprodukcie. Podarilo sa mi dostať do všetkých žánrov, k rôznym osobnostiam, ľuďom, ktorí ma svojím spôsobom poznačili, ovplyvnili a naučili vnímať film troška inými pohľadmi.

Straty a nálezy bol projekt, ktorý vznikol mimoriadne, všetci sme doňho vošli s obrovským entuziazmom. To bol projekt, čo napísal Jano Solovič. Stano Párnický to režíroval, ale už len to herecké obsadenie, či to bol Vlado Müller, Kňažko, Kukura, Magda Vášáryová, Petr Čepek, no skrátka celá ta plejáda špičkových hercov. My sme chceli urobiť jednu vec, že chceli sme zrealizovať jeden filmový seriál. To bol vlastne taký jeden z prvých seriálov, ktorý sa dá povedať, že mal na tú dobu, „na tú dobu“ musíme zvýrazniť, filmárske ambície. A to bolo cítiť pri celej tej realizácii, že sme mali výborný štáb. Vilko Gruska, tiež už nebohý, robil architekta, vynikajúci architekt. Takže vlastne ten dôraz na tú autenticitu prostredia, na tú autenticitu výrazových prostriedkov vo všeobecnosti či u hercov, u režiséra, u mňa,

u zvukárov, u strihača, to bolo vynikajúce. A to nám veľmi pomohlo, že ten seriál mal potom v tej dobe najväčší úspech na Slovensku a veľakrát sa opakoval. A častokrát keď sa stretneme náhodou niekedy s týmito kolegami a zaspomíname, tak *Straty a nálezy* zarezonujú v myslí.



Viliam Gruska, scénograf (2015)

Môj prvý kontakt s televíziou sa udial prostredníctvom drobných programov, s ktorými sme ako lúčničári vystupovali. Ale hlavným dôvodom, prečo som sa dostal potom do televízie, bola iniciatíva pána Strážovca, ktorý bol tiež tanečník v Lúčnici. To bol prvý scénograf v televízii a on ma nahovoril a zaistil, že som nastúpil do televízie, aby som sa ujal formovania celého scénografického odboru. Preto som postupne prešiel od funkcie vedúceho Konštrukčného oddelenia až k funkcii vedúceho Odboru scénografie, ktorý mal štyristošesťdesiat ľudí a niekoľko platových systémov. Bola to veľmi náročná funkcia. Čiže, bol som svedkom toho, ako sa v tých rokoch televízia rozvíjala, akú spoločenskú funkciu plnila. Pred časom sme s pánom Strážovcom, ktorému nedávno VŠMU udelila titul Doctor honoris causa za jeho celoživotné dielo, celú túto dobu rozoberali a analyzovali. Bola to neskutočná doba rozvoja televízie, pretože televízia na seba prevzala úlohu doplniť kontakt Slovenska aj so svetovou dramatickou tvorbou, aj so svetovou literatúrou. Nemali sme preklady mnohých diel, a keďže sa v literárno-dramatickom vysielaní aj vysielaní pre deti a mládež vyrábalo do roka asi šesťdesiat dramatických inscenácií, čo za desaťročie predstavovalo šesťsto inscenácií, my scénografi sme museli pripraviť vizuálne pozadie. To

znamená úloha dekorácií, úloha rekvizít, úloha masiek, kostýmov bola pri tejto rozsahom obrovskej tvorbe veľmi dôležitá. A to budovanie technickej a technologickej základne bolo veľmi významné. Lebo ak sme inscenácie mali dokázať vizuálne spracovať a pripraviť pre ne prostredia od antiky až po súčasnosť alebo po svet, ktorý bol pre nás vzdialený, to bola veľká úloha.

Tempo výroby v 50. rokoch, v 60. rokoch bolo prudké, bolo treba naplniť požiadavky programov. Televízny scénograf alebo architekt musel pracovať súbežne na niekoľkých zadaniach. Vo väčšine prípadov boli programy realizované v štúdiových podmienkach, pretože televízna technika bola ešte robustná a ťarbavá, že nebolo možné len tak ľahko robiť dokrútky v exteriéri. To nastalo až s príchodom farebnej televízie. Dost' sa od seba vzdialila výroba filmov a výroba v televízii. Zbližovať sa začali až potom, keď sa objavili nové technológie záznamu, keď sa objavil záznam samotný ako technická vymoženosť, objavili sa možnosti konzervovať, lebo až do toho 63., 64. roku sa väčšina programov vysielala naživo, čo vyžadovalo veľkú disciplínu a veľkú pozornosť. Tak po tomto všetkom som v 71. roku prešiel do Slovenskej filmovej tvorby. Vo funkcii, ktorú som dovtedy zastával, som z prostého dôvodu nemohol ostať, lebo som nebol členom strany. A tam členstvo strany bolo podmienkou, tak som odišiel a nastúpil som ako architekt-scénograf do filmovej tvorby.



Juraj Lihosít, režisér a scenárista (2009)

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 trochu 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.

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 stranické orgány.

Začalo sa to 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 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.

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 všelijako 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 navel'a navel'a 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.

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 blahoželali, 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. Nieкто povedal, že tento film sa už nikdy nebude vysielat'. Zavreli ho do trezoru. Ale ja som nemal z toho žiadne konzekvencie.

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