



EVA FILOVÁ
ZUZANA MOJŽIŠOVÁ

HESLÁR

SLOVENSKÉHO FILMU

HESLÁR

SLOVENSKÉHO FILMU

EVA FILOVÁ
ZUZANA MOJŽISOVÁ

Eva Filová, Zuzana Mojžišová

HESLÁR SLOVENSKEHO FILMU

e-publikácia

Vydala Filmová a televízna fakulta VŠMU v Bratislave

Ventúrska 3, 813 01 Bratislava

www.vsmu.sk

1. vydanie

2026

Jazyková redakcia: Zuzana Mojžišová

Obálka, layout: Eva Filová

Na obálke: Milan Peťovský za kamerou. Z archívu Henriety Peťovskej.

Publikácia bola realizovaná s finančnou podporou MŠVVaM SR,
agentúrou KEGA (005VŠMU-4/2023)

ISBN 978-80-8195-189-3

OBSAH

5 / Na úvod	
7 / Animovaný film	171 / Päťdesiate roky
25 / Bielik, Paľo	179 / Pikalík, Vladimír
35 / Cenzúra	189 / Rozprávky
47 / Čas, ktorý žijeme	203 / Ružové sny
53 / Černák, Milan	209 / Scénografia
59 / Čierne dni	219 / Sedemdesiate roky
69 / Drak sa vracia	231 / Sedím na konári a je mi dobre
79 / Filmová a televízna fakulta VŠMU	235 / Sladké hry minulého leta
91 / Filmová hudba	241 / Slávnosť v botanickej záhrade
101 / Filmové festivaly	247 / Šesťdesiate roky
111 / Havetta, Elo	259 / Technika
117 / Jakubisko, Juraj	271 / Televízna tvorba
135 / Kamera	287 / Vedľajšie zamestnanie: matka
147 / Kubal, Viktor	293 / Zánik Koliby
157 / Masky	
165 / Muž, ktorý luže	

NA ÚVOD

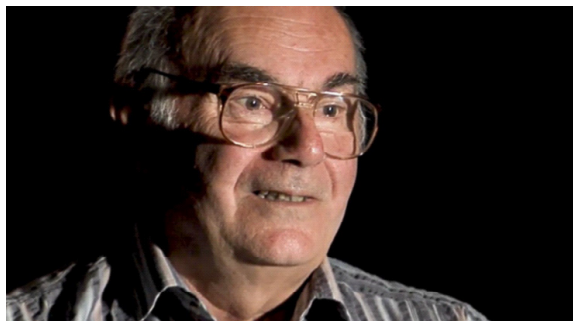
Na kameru, diktafón či písomnou formou, vďaka spolupráci s realizačnými ateliérmi a vďaka podpore z ministerstva školstva, sme za viac než 15 rokov zrealizovali vyše 80 unikátnych rozhovorov s tvorivými pracovníčkami a pracovníkmi slovenského filmu – hraného, dokumentárneho, animovaného filmu, z oblasti televíznej tvorby, filmovej hudby, publicistiky a historiografie. Po predchádzajúcich projektoch zameraných najmä na zber dát a na teoreticko-metodologické a technické aspekty orálnej histórie sme svoju pozornosť upriamili na tematické okruhy, ktoré sa vo výpovediach respondentiek a respondentov opakovane vyskytovali (spolupráca na filmoch, kolegyne a kolegovia, historické udalosti, školstvo, profesie, technika, Koliba...). Ich spojením tak vzniká viachlasný, vrstevnatý pohľad na jeden konkrétny fenomén.

Naším cieľom bolo vyskladať 30 kratších aj dlhších tematických hesiel – vo forme scenára a krátkeho strihového filmu –, ktoré by boli doplnkovým materiálom pre výučbu dejín slovenského filmu na FTF VŠMU a ktoré by boli k dispozícii pre poslucháčky a poslucháčov, pedagógov aj pre ďalšie, výskumné a prezentačné, účely. Samozrejme, ponúkajú sa aj ďalšie témy týkajúce sa filmového školstva (FAMU, DAMU, Čimelice) či ďalších tvorivých profesií (filmová teória a publicistika, scenáristika a dramaturgia, zvuk, strih, produkcia) a jednotlivých pracovísk (laboratóriá, dabing, Spravodaj, Videofilm, filmový archív). Zďaleka sme nevyčerpali témy ani respondentky a respondentov.

Heslár slovenského filmu je jedným z výstupov trojročného projektu AUDIOVIZUÁLNE SKRIPTUM – k dejinám slovenskej kinematografie, ktorý bol finančne podporený agentúrou KEGA (005VŠMU-4/2023). Ide o „druhotné“, tematické spracovanie rozhovorov získaných metódou oral history v rámci dlhodobého výskumu uskutočňovaného na Katedre filmových štúdií. Viac informácií nájdete na webových stránkach vsmu.sk/ftf/projekty/oral-history/, vsmu.sk/ftf/heslar-slovenskeho-filmu/, filmovestudia.sk/oral-history/, filmovestudia.sk/heslar-slovenskeho-filmu/.

ANIMOVANÝ FILM

Animovaný film, založený v roku 1965 pri Štúdiu krátkych filmov, mal aj svojich predchodcov. V 40. rokoch to bol Školfilm s prvým slovenským animovaným filmom Viktora Kubala (*Studňa lásky*, 1944) a v 50. rokoch Bohdan Slavík inicioval vytvorenie Oddelenia triku a grafu pre potreby výroby kreslených titulkov, grafov, diagramov a animovaných častí do populárno-vedeckých a reklamných filmov. K prvým animátorom patrili Kubal, Vlastimil Herold, bratia Ivan a Vladimír Popovičovci, Jaroslava Havettová, Veronika Margótsyová, kameramani Milan a Henrieta Peťovskí či dramaturgička Helena Slavíková-Rabarová. Príchodom Vladimíra Pikalíka v roku 1979 sa kreslená a plôšková animácia rozšírila o bábkový film. Na Kolibe vznikali večerníčkové seriály pre Československú televíziu Bratislava, festivalovo oceňované arsfilm aj spoločenské satiry – a to až do zániku Slovenskej filmovej tvorby v roku 1992.



OTTO GEYER
kameraman
(2010)

Ako sa to vezme. Pod pojmom animovaný film sa rozumejú rôzne druhy techniky. Patrí sem klasická animácia, ktorá sa ešte za mojich čias robila na klasické ultrafány, tie sa potom kolorovali, kontúrovali, a nakoniec išli pod kameru. Potom to bola plôšková alebo papieriková animácia, to boli povystrihované jednotlivé figúrky s pohyblivými rukami a nohami, ktoré sa snímali na ploche, tiež pod kolmo zavesenou kamerou. Pri nej bola ešte aj takzvaná reliéfová animácia, pri ktorej sa používali poloplastické figúrky. Tie sa animovali na skle, čo sa väčšinou robilo už na viacerých plánoch. A nakoniec bábková animácia, ktorá je podľa mňa podobná ako nakrúcanie hraného filmu. Dokonca si myslím, že možno ešte zložitejšia, lebo všetko sa odohráva na malej ploche. Nehovorím, že vo veľkom priestore, v ateliéri alebo pri hranom filme, má kameraman ľahkú úlohu – ale má ju zľahčenú tým, že má odstup od herca a aj od pozadia. V bábkovom filme je v scéne, povedzme, na metri štvorcovom postavená dekorácia a figúrky veľké okolo 18 centimetrov. Ak chcete dosiahnuť hĺbku obrazu, tak máte čo robiť. Tiež sa musíte dosť namáhať aj so svetlom – odšifónovávať ho a odpatovávať, aby bol odstup od pozadia taký, aby to bolo aj vidieť. No a, žiaľbohu, naša technika, ktorú sme vtedy používali, nebola na tieto veci vôbec prispôsobená. Normálne sme používali len tie lampy, ktoré sa používali v hranom filme. V podstate nám dávali také lampy, ktoré nikto v hranom filme nechcel používať, lebo boli buď kazové, alebo sa nedali poriadne zafixovať. Boli v nich klasické žiarovky, ktoré mali tendenciu vypáliť sa. A boli aj také zábery, pri ktorých sme museli začať odznova, pretože žiarovka sa vypálila. No pomáhali sme si, ako sme vedeli.

Mal som šťastie, že som začal robiť prvý animovaný film s Ivanom

Popovičom a s Vladom Pikalíkom, ktorý prišiel z amatérskeho prostredia. On bol konštruktér sústružník a vo svojich filmoch si vyrábal figúrky sám. Takže všetky pomôcky v našich prvých filmoch vedel vytvoriť. Bola to však práca ako na kolene, pretože nič nefungovalo. Začínali sme s rýchlodrdnou kamerou Mitchell, ktorá síce mala motor aj na jedno jednoklipkové snímání, ale bola to kamera, ktorá sa dlho nepoužívala. Keď sme s ňou začali nakrúcať, zistili sme, že nám začína do nej svietiť svetlo, exponovať, pretože tam boli dlhé prestroje počas animácie. Medzi jednotlivými fázami však animátori potrebovali presunúť alebo pohnúť figúrkou. Osvetlenie sa, samozrejme, nevypínalo. Po každom cvaknutí na svetlo, ktoré bolo okolo kamery a odniekiaľ prenikalo do záberu, sme po prvých prácach museli niektoré veci pretáčať, lebo sme tam mali také blikance. Tie sa síce potom opakovali, ale pri iných kamerách sme si už dávali pozor. Kamery sme zabalili, aby na ne nesvietilo, no a postupne sme si to vylepšovali a prichádzali na rôzne finty.

Ako som už spomínal, v animačných technikách rozlišujeme klasickú animáciu, čo je dosť zložitý proces. Najprv sa nakontúrujú alebo nakreslia jednotlivé fázy, potom sa prekontúrujú, prekolorujú a až nakoniec sa dostanú pod kameru a snímajú po jednotlivých častiach. Ďalšia technika je plôšková animácia, čo sa robí na skle alebo na pozadí takisto pod kolmo zavesenou kamerou. K nej môžeme priradiť aj reliéfkovú. A nakoniec bábková technika, ktorá je už podobná hranému filmu alebo snímaniu reality. Pri nej kameraman vytvára atmosféru filmu ako v hranom filme, buď v reáli alebo v malej dekorácii, aby vyjadrovala atmosféru ako v exteriéri. Záleží na šikovnosti kameramana, ako to svetelne a kamerovo zvládne. Používali sme väčšinou transfokátory, čo bolo zložité, lebo ak sa robí nejaký nájazd alebo odjazd, tak pri animovanom filme po každom jednom okienku musíte jemne posunúť transfokátor. Takisto aj preostrovať, ak sa robili zábery, kde bol pohyb s kamerou – tam musel kameraman niekedy urobiť aj päťšesť úkonov, aby sa nepomýlil a na niečo nezabudol.



HENRIETA PEŤOVSKÁ
kameramanka
(2010)

Boli to hlavne problémy technického rázu. Pracovali sme s kamerou Askania, ktorá bola vyrobená v Prahe v prvej štvrtine dvadsiateho storočia. Neviem, či to bolo priamo na Barrandove, to si nepamätám, ale bola to celkom jednoduchá kamera, ktorá sa hodila skôr pre dokument ako pre animáciu. Všetko sa robilo ručne. Keď sme chceli mať celok, kameru sme si občas dávali až pod plafón. Po dvojmetrovom rebríku sme museli ísť hore pozrieť cez kukátko, či je dole všetko v poriadku. Tak sa nám aj raz stalo, že sme hore videli všetko v poriadku, sadli sme si ku kamere a mali sme natočené kolená. S Dagmar Bučanovou sme vtedy točili na veľmi vzácny materiál Eastmancolor. Bolo to nepríjemné.

Dostali sme potom sovietskú kameru Rodinu. Ako všetky ruské kamery a stroje – bol to taký tank. Veľká, mohutná, ale veľmi spoľahlivá. Vtedy sa nám už lepšie pracovalo, hoci sme ešte stále museli chodiť hore dole. Nemali sme ešte monitory.

Keď sme prešli potom na Kolibu, do toho druhého provizória, do toho kravína, no, aspoň tak sme to nazývali, vtedy už sme dostali aj monitory ku kamere a takisto aj s kamerami sa lepšie pracovalo. Režiséri si vyberali svoj tím. Bolo to zaujímavé, lebo každý mal svoj spôsob práce.

O Viktorovi Kubalovi sme už, myslím, hovorili, že veľmi jednoducho pracoval pre svoj tím. Pán Herold bol zase precízny, v dobrom slova zmysle. Bol to pre mňa pán režisér, pán výtvarník. Veľmi sa mi páčili jeho práce a vedel vysvetliť, čo chce, aj keď sme boli pod kamerou. No a s Dagmar Bučanovou sme od samého začiatku robili spolu. Filmy, filmy a filmy. Dagmar vyšla z kresleného triku a dobre poznala, čo sa dá pod kamerou robiť. Vyznala sa v tejto profesii. A tu si musím spomínať na jeden, myslím, že to

bol jej najlepší film, čipky pani Holéczyovej, *Balada v čipke*. To bola skutočne krásna práca.

Áno, robili sa rôzne švenky, nie je to tak ako v reáli, že kameraman pohne kamerou. Tam sme si museli robiť škály po milimetri, jeden a pol milimetra a tak ďalej. Hýbať manžetou tak, aby sa to nepohýbalo. A takto sme po okienku snímali švenky, robievali sme tak napríklad aj ťaháky pre filmy. Na ultrafánoch, ktoré sú veľmi pohyblivé, sme mali dve škály a milimetrové dierky z jednej aj z druhej strany a smerom hore po milimetri sme ťahali ultrafán. Dnes sa to už tak nerobí. Dnes sa robí všetko automaticky.



DAGMAR BUČANOVÁ
animátorka, režisérka
(2010)

Po škole som nastúpila na miesto návrhárky v odevných závodoch Makyta Púchov. Ale veľmi som túžila dostať sa do rodného mesta, Bratislavy. Tak som zobrala miesto v reklamnom oddelení. Asi po roku som sa dozvedela, že v Krátkom filme hľadajú do trikového oddelenia kresličky. Prihlásila som sa a prijal ma pán Bohdan Slavík a výtvarník Drahomír Mrózek.

Pôvodní radoví pracovníci trikového oddelenia aj naďalej pracovali na trikoch pre populárno-vedecký film a veľká časť našej práce spočívala v kreslení titulkov ku krátkym aj celovečerným filmom. Aby som sa zdokonalila v práci, niekoľkokrát som vycestovala do trikového oddelenia do Prahy i Zlína. Pán Herold s manželkou prišli z animovaného filmu z Prahy a samozrejme chceli pokračovať vo svojej profesii aj u nás.

Začínalo sa vo veľmi skromných podmienkach. Trikové oddelenie, hlavne triková kamera, malo určité nedostatky. Ťažko sme realizovali filmy ploškové, neskôr poloplastické. Kontrolovať jednotlivé zábery a ich kom-

pozície bolo spojené s lezením po rebríku. Keď sme chceli vidieť celkovú kompozíciu záberu, museli sme sa pozerat' zhora, okom kamery. Kontrola pre animátora, čo sa týka televíznej obrazovky, prišla až oveľa neskôr.

Mala som pocit, že my trikári sme boli hodení do studenej vody a plávajú, ako vieš. Záležalo na jednotlivcoch, ako sa vyprofilovali. Prišla som s vlastným námetom ploškového filmu *Vrabec umelec a Opičky Škyt a Škut*. Námet, animácia, výtvarné spracovanie, réžia boli na mojich pleciach bez akejkoľvek podpory. Hnacou silou pre mňa bolo nadšenie a radosť z nových možností. Figúrky som kombinovala s textilom. Inšpiráciou mi boli filmy zo štúdia v Zlíne. Po týchto dvoch filmoch nastalo určité vákuum. Možno preto, že som nemala patričnú podporu od dramaturgie. Pomocnú ruku mi podala dramaturgička pani Hanka Minichová z bratislavskej televízie, z vysielania pre deti a mládež. Skontaktovala spisovateľku pani Elenu Čepčekovú, scenáristu zo Zlína pána Garika Seka a s pomocou týchto som zrealizovala ostatné diely seriálu *Opičky Škyt a Škut*.

Po príchode Ruda Urca do nášho štúdia ako dramaturga sa práca dostala do akýchsi normálnych koľají. Prichádzali objednávky, robili sa večerničky. Skrátka, práca sa rozbehla. Úspechy mali filmy Havettovej a Popoviča.



IVAN POPOVIČ
animátor a výtvarník
(2009)

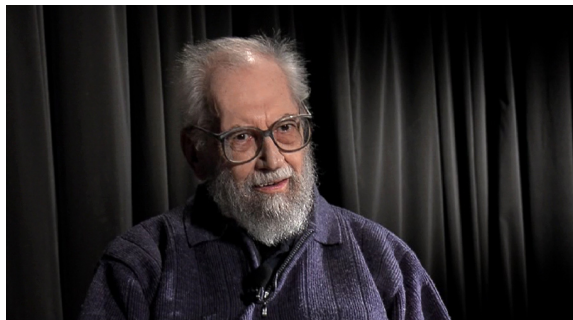
Išiel som robiť skúšky do Prahy, na UMPRUM bol animovaný film, viedol ho Adolf Hoffmeister, fantastický, báječný človek, spisovateľ, kresliar, karikaturista. Výnimočný muž. Mal som prečítané všetky jeho knižky a myslel som si: K Hoffmeistrovi! To bola pre mňa ikona. Prišiel som do Prahy a bolo nás, pokiaľ si dobre pamätám, 303 uchádzačov z celej ČSR a prijali 3.

Nebol som medzi nimi. Bol som urazený do krvi. To akože mňa nezobrali? Mňa? Však som najlepší. Skromnosť mne vlastná. Bolo veľmi dobre, že ma nezobrali, lebo to bolo v 62. roku. A o tri roky neskôr som točil svoj prvý film. Keby som chodil do školy, tak tam budem niekomu asistovať možno ešte dnes. Ale naraz v Bratislave bola taká situácia, zakladal sa animovaný film. Dovtedy bol animovaný film v Prahe – Bratři v triku, bol v Gottwaldove, terazsom Zlíně... Bratislava nemala animovaný film. Takže nás tam vtedy pozvali, už som bol zavedený kresliar, karikaturista... takže som bol pozvaný.

Napríklad som spravil s Jarkou Havettovou film *Pieseň*, niekedy v 69. To bol snáď jeden z prvých animovaných hudobných klipov. Lebo vtedy robil Janko Roháč, výborný režisér, so živými hercami hudobné klipy. Keď si to pozriete, je to ešte všetko čiernobiele, ale je to báječné. A my sme vtedy spravili film *Pieseň* na pesničku Ty můj kvítku medový. Spievali to Vondráčková a Matuška. Výborná pesnička. Kino malo úspech. Dostalo cenu v Gottwaldove, tuším v Kroměříži... Bolo vonku na festivaloch. A potom naraz strih a už nebolo nikdy v distribúcii. Problém: Waldemar Matuška emigroval. Čiže znovu: Nemá to nič spoločné s režimom. Alebo len veľmi vzdialene...

Robil som, napríklad, film, kvôli ktorému prišli vtedajší dramaturg a produkčný – vlastne dvaja najvyšší šéfovia animovaného filmu – a povedali, že som už dlhšie netočil a nenakrúcal pre Krátky film, niečo som medzitým robil v telke, a že by chceli urobiť film na detskú poéziu Miroslava Válka, vtedajšieho ministra. Tak som povedal dobre, a keďže my sme s týmto básnikom, veľkým básnikom Miroslavom Válkom, zhodou okolností vtedy ministrom kultúry, my sme boli dlho vo veľmi dobrom vzťahu, pretože, napríklad, keď som mal 16 rokov, tak Miroslav Válek mi ponúkol, aby som urobil obálku pre vtedajší časopis, ktorý bol neskôr odstránený, zakázaný – Mladá tvorba. Bola to obálka pre januárové číslo z roku 1960. On tiež rozbiehal literárny časopis Romboid, tak ma požiadal, či by som nerobil grafickú úpravu. Robil som. Poznali sme sa. Takže nakoniec som tú ponuku prijal, zobral som knižku, ktorú som mu ilustroval zhodou okolností, *Panpulóni*. Vybral som tri básničky, napísal som za noc scenár, urobil som výtvarné návrhy.

Viete, čím je pre mňa ten film veľmi zaujímavý? V profesionálnych podmienkach Krátkeho filmu, animovaného filmu na Slovensku toto je prvý trojrozmerný film. Filmy bábkové sa nakrúcali aj v amatérskom prostredí, ale tu sa mi podarilo nejakým zázrakom... Tiež išlo len o ľudí a bol pri tom tiež pán Urc. Prišiel som s takým nápadom – mal som za sebou *Hlavičkove rozprávky* –, že spravím taký film, *Narodeniny 2001*, a že tam bude aj dievčatko živé a že budú tam trojrozmerné veci, a tak vlastne ani neviem, akým omylom mi to odschvaľovali. To bolo ešte na Mostovej ulici, kde sídlil Krátky film. Vypratali sme jednu miestnosť, kde mali veci osvetľovači, kus tej miestnosti. A tam som spravil scénu a s nebohým kameramanom Peťovským sme to natočili. Veľmi rýchlo. Je tam taká veľmi nádherná scéna na konci. Dievčatku vyjde slza. Tiež sa pýtali potom v Gottwaldove, lebo tiež to tam dostalo nejakú cenu, že ako som urobil tú slzu. A to som nechcel o sebe hovoriť, aká som sviňa, aké som zviera. To bolo totiž dievčatko požičané od susedov. Každé ráno som sa zobudil na to, ako to dievčatko reve, lebo nechcelo ísť do škôlky. Tak som si hovoril, keď tak pekne reve a ja tam potrebujem na konci, aby plakalo, tak to bude veľmi dobré. Prišla aj mamička, aj dievčatko. Dievčatko sa radovalo, tešilo, lebo videlo nezvyčajné prostredie a smialo sa, len plakať nechcelo. Potom som zobral mamičku nabok: „Počúvaj, teraz by som potreboval, aby Andrejka bola aspoň smutná. Prečo ráno plače? Keď má ísť do škôlky?“ Tak som išiel za kameru s pánom Peťovským a povedal som: „Spusť kameru!“ A povedal som: „Andrejka, ale teraz koniec srandy a ideme do škôlky.“ A ona sa tak ako neveriaco začala na mňa dívať a mamička na to povedala: „Áno, pôjdeš do škôlky, samozrejme.“ A tam nastal presne taký ten krásny zlom a tam to je natočené, Milan Peťovský to natočil, ako tak pomaličky tá holka zvažnie a naraz vyjde slza, lebo to sa nedá nahráť, to nie je glycerín. To musí od srdca vytrysknúť tá slzička... Ale celé tie *Narodeniny 2001* bola vôbec taká skôr sranda pre nás. Nebrali sme to vôbec ako nejaké filozofické posolstvo, skôr to bolo o tom, aké je to okolie tupé a aké ľudské srdce môže byť nežné, proste bolo to naozaj len o tom. Ale vo chvíli, keď už je kino na svete, tak si ľudia začnú hľadať v tom svoje veci. Ale veci sú vždy možno jednoduchšie, ale je fajn, že tých vrstiev je tam toľko, že si tam každý nájde niečo iné.



PAVEL FORISCH
vedúci filmovej
produkcie a výroby
(2013)

V 68. roku som už pracoval na tom, aby na Slovensku vznikol animovaný film, a pražských riaditeľov sme presvedčovali, nech nám dajú súhlas. Po dvoch rokoch sa nám to podarilo, mohol som ohlásiť, že je na Slovensku možné robiť animovaný film. Aj sa tak stalo, vedúcim bol prvý animátor Viktor Kubal. Vynikajúci chlap, veľmi veselý a veľký odborník a kresliar. A veľmi dobre sa s ním vychádzalo, nikdy si nechcel sadnúť na iného stoličku, ani na moju, ani na nikoho iného. Iba svoju robotu si vedel dokonale zastúpiť a spolupracoval dokonale s tými ľuďmi, s ktorými spolupracovať musel, a to s kontúristami, jedine tí dopĺňali jeho prácu, ináč si všetko robil sám. Výtvarné návrhy, fázovanie. On animáciu odovzdal kontúristom s presnými poznámkami, čo majú robiť. Keď išiel robiť seriál, tak si vybral kontúristov, ktorým dal desať rôznych svojich kresieb a nechal ich, aby sa z toho týždeň učili kresliť, potom si vybral štyroch a tí s ním robili až do smrti, fantastickí ľudia.

Nebál som sa. Len sme nemali animátora. S Popovičom sme vymysleli, že naučíme amatérske kluby a tie nám niekoho vysypú. Nieкто sa ukáže. Ukázal sa jeden jediný: Vlado Pikalík, vynikajúci človek. Robil vynikajúcu animáciu a bol ohromný spracovateľ, celé ľudské telo vedel. Vedel to aj iných naučiť, aj naučil ďalších štyroch. Predstavil nám aj nové materiály spracovateľné. Aj Jurišič, Peter Cigán...



EVA GUBČOVÁ
strihačka
(2023)

Uvedomila som si, že ja som ešte pred pánom Jurišičom začínala s Vladimírom Pikalíkom. On bol veľmi zaujímavý, pretože prišiel s bábkovým filmom. Bol filmový amatér z Považskej Bystrice a mal filmársky krúžok, kde robili bábkky. Z Považskej Bystrice s pánom Pikalíkom prišiel aj Štefan Martauz. To bol tiež bábkar, s ním som robila napríklad *Hrdinovia siedmich morí* (1991). Oni mali pre ten film urobenú šesťmetrovú loď, na ktorej sa plavilo plno bábok, ešte mám dokonca doma bábkku malej černošskej Karkulky. S pánom Pikalíkom som robila *Náš les* (1993), to bol seriál o zvieratkách a malo to veľký úspech. Potom bol *Elixír* (1989), to bol dlhší film, jeho vlastný nápad. Bolo to o mníchoch, ktorí zachránili kláštor tým, že začali vyrábať nejaký alkoholický nápoj – elixír. Veľmi pekný film. Akurát sa potom na mňa pán Pikalík do smrti hneval, že som mu vystrihla jeden z komentárov, nejaké tri slovíčka, ktoré tam vraj mali byť, a že sme mu to sprznili.

Pán Urc bol viac dramaturg ako režisér. Veľa tých filmov akoby nerežiroval. Pamätám si na tú sériu *Dada a Dodo*, je to také veselé, ale práca na tom bola extrémne ťažká, tie decká stále niečo stvárali. Dost sa niektoré scény podobali. Jurišič robil aj kombinované filmy, on používal rôznorodé materiály. Dalo sa s ním zasrandovať. Aj s pánom Urcom samozrejme, ale on bol vždy vážnejší a hlbavejší. Možno preto, že mal viac povinností, keď bol dramaturg aj režisér. Zo strihovej strany som to viac menej urobila sama, Urc pozrel, či to je dobre zostrihané a či to je dobre ozvučené. Niekedy máte rozloženú scénu a niekto príde, kopne do lampy, zmení sa vám svetlo, ale už nemáte silu zase ďalších deväť hodín tú scénu opakovať... Vymyslíte radšej nejaký predel alebo to niečím prestrihnete, dalo sa špekulovať pri takýchto filmoch. Aj pri bábkových filmoch sa celý záber dal vyskladať strihom. Ja mám rada oboch pánov, ale každý je iný.



RUDOLF URC
režisér, dramaturg
a publicista
(2007)

Samozrejme, okamih odchodu z dokumentárneho filmu bol dosť nepríjemný. Ale všetci, ktorí sme tam robili, sme vedeli, že niečo sa stať musí, pretože vedenie vtedy narátalo 16 dokumentárnych filmov, ktoré boli označené za protisovietske, protisocialistické, pravicovo oportunistické a neviem ešte aké, čiže okamžite ich v 71. roku dali do trezoru a bolo jasné, že aj tí, čo ich robili, nemôžu z toho vyliezť beztrestne. To by nemalo logiku. Čiže všetci sme vedeli, že niečo sa udeje. Išlo len o to, aká bude miera trestu.

Najprv ma poslali na vojenské cvičenie asi na šesť týždňov, neviem, či vôbec niekto chodil na také dlhé vojenské cvičenia. A keď som sa vrátil, už som nebol ani dramaturg a už som nebol ani v dokumentárnom filme. Takéto interregnum bolo najhoršie. Prišiel som do roboty dolu na Mostovej, tam bolo vtedy Štúdio krátkého filmu, a vrátnik bol každý deň prekvapený, že ma ešte vidí. Už sa o mne vedelo, že v dokumente nebudem. Stále som chodil do roboty, stále som sedel na tej istej stoličke a pozeral si scenáre, ale už som nemal žiadnu rozhodovaciu právomoc. Sýkora bol vtedy chorý, skoro nikoho tam nebolo. Nespomínam si, či tam náhodou nebola pani Plítková alebo aj Kulíšek bol vtedy dramaturg... No a po polroku mi povedali, že je jedna možnosť, že si môžem vybrať. Buď odídem korektne, oni mi dajú riadne všetky papiere a budem sa môcť niekde zamestnať, lebo niektorým dali aj taký papier, že sa zamestnať ďalej nemohli. Alebo pôjdem do kresleného filmu. To ani nebola dilema. Iná možnosť nebola, len film. Kreslený film, povedal som. Možno si mysleli, že to nevezmem, lebo kreslený film de facto ani veľmi neexistoval, takže to bolo také zaštie sa. Možno si mysleli, že tam zase nejaké veľké kotrmelce neurobím,

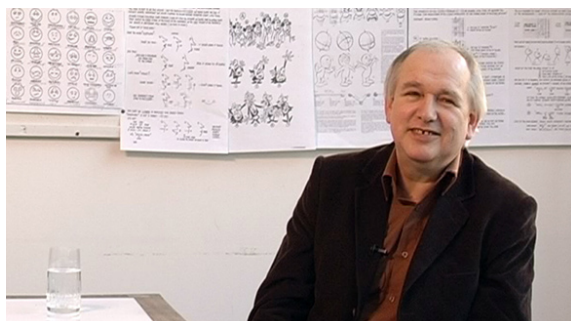
že tam nebudem veľmi škodiť. A tretí dôvod bol možno naozaj ten, že mi ktosi chcel pomôcť. Aj taká je možnosť. Sú rôzne alternatívy. Dostal som sa do kresleného filmu, tam v tom čase robil Kubal, a to bola vlastne moja záchrana, pretože všetci ostatní sme tam boli vlastne amatéri. Čiže všetci sme túžili robiť aj kreslený, aj bábkový film, ale nikto dosť dobre nevedel, čo to vlastne je.

Začínali sme tak, že vlastne nikto z nás nič nevedel o animovanom filme. Tých pár ľudí, čo tam boli, boli skôr výtvarníci so stredoškolským vzdelaním, mnohí sa ani nevenovali kresbe, niektorí boli z kremnickej šperkárskej školy, niektorí boli skôr sochári. Ale väčšina sa venovala výtvarnému umeniu. Čiže odtiaľ ich viedla priama cesta k filmu. Kubal nakoniec sám bol kreslič, karikaturista, odtiaľ sa odpichol do kresleného filmu. Keďže sme boli na jednej lodi a všetci sme začínali, znovu bol zaujímavý kolektív. Čo sme si navzájom neurobili, to nebolo. A fungovala tam vzájomná spolupráca, lebo kreslený film síce chvíľu robí len jeden človek, ale potom už musia prísť ďalší, čo mu pomáhajú. Takže to bolo zaujímavé. Potom sme prišli s bábkovým filmom, to trvalo dosť dlho, kým sa ujala bábková technológia. Lebo najprv tam bol kreslený film, potom papierikový, bábkový film a potom už Ondro Slivka s Martinom Šperkom robili prvý film s použitím počítača. To už bola vlastne taká revolúcia v animovanom filme. Slivka bol mladý absolvent pražskej Vysokej školy výtvarných umení. U profesora Jágra už ich učili aj film. S príchodom Slivku už prichádzajú prví absolventi, ktorí už čosi vedia o filme. Na stavebnej technike absolvoval Jaro Baran, ďalší človek, ktorý sa venoval animovanému filmu. Vlado Malík – jeho spolužiak. Už prichádzali ľudia s vysokoškolským vzdelaním, a to už bolo, povedal by som, iné kafe. Začalo to v 80. rokoch, už sa to inak začalo vyvíjať, prichádzali prvé ocenenia, festivaly, ľudia sa už dostali aj von s filmami, to bolo veľmi dôležité.



FRANTIŠEK JURIŠIČ
animátor
(2024)

No, technika nie je tá najdôležitejšia. Viete, lebo animovaný film je majstrovské dielo skratky. Ak vy viete tú tému vyrozprávať, čiže: čo idem rozprávať, prečo to idem rozprávať, komu to idem rozprávať. Toto sú zložky, ktoré sú nad tou technikou. Čo, prečo... a teraz nastáva otázka: Ako? Ja musím zohľadniť, ako musím objaviť tú skratku, ten výraz, ktorý musím doceliť, a samozrejme nájsť spôsob, ako to vyrozprávať. A ako to vyrozprávam, je determinované hlavne tým, čo mám, že čím to budem rozprávať. Čiže, keď mám dve holé ruky, no tak to musím vyrozprávať tými dvoma rukami. Tam je svetlo, tu hrá tieň, no tak zajačika urobím dvoma prstami, čiže nebudem riešiť nejaké zložité... Samozrejme je to obmedzené aj tou témou, aj tým, koľko môžem tou skratkou povedať. To sú tie determinanty, ktoré sa vlastne skoncentrujú do režijnej koncepcie, dôležitý je ten okamžik, zato tam nastupuje režisér, ktorý vytváral koncepciu. Musí jednoznačne sa rozhodnúť, lebo darmo, keď potrebujete krátky šot, napríklad sme spomínali krátku pointu, a tá pointa je skutočne v jednoduchosti, nebude to nabaľovať nejakou honosnou šou, že? To by bola len bublina.



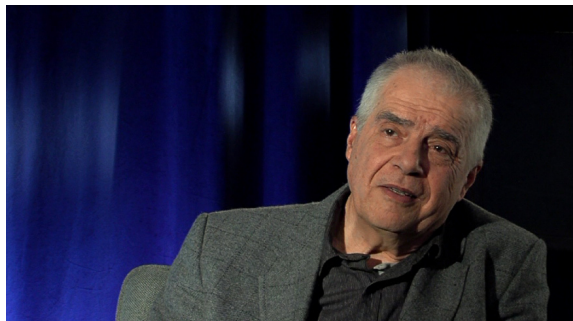
ŠTEFAN MARTAUZ
animátor
(2008)

V tej dobe sa ešte netočil žiaden profesionálny bábkový film, ale chceli. Pán Popovič, ten mal pripravený projekt, neskôršie sa ten film volal *Strážca sen*. Naň bol práve na krátky čas povolaný aj pán Pikalík. Bol som taký jeho učeň, dá sa povedať.

Zo začiatku som na niekoľko mesiacov predsa len nastúpil do kresleného filmu. Vtedy sa akurát robil druhý celovečerný kreslený film, znovu kus od pána Viktora Kubala *Krvavá pani*, takže v tej dobe som nastupoval. Ešte potom nejaké večerníčky, seriály sa tam robili, takže tam som trochu účinkoval. A potom ma pán Urc, už neviem, z akých pohnútok, poslal na stáž. Takže som v 79. roku deväť mesiacov strávil v Zlíne. Vždy, keď sa tam náhodou objavím, mám pocit, že tam trochu patrí, pretože dosť som tam prežil. Bola tam vynikajúca tvorivá skupina. V tej dobe tam žili dve skutočné legendy. Dnes si kdekto hovorí legenda, ale vtedy tam naozajstné legendy žili: Karel Zeman a pani Týrlová. Takže som mal veľké šťastie, že priamo do tých oddelení som sa dostal počas stáže a, samozrejme, aj do osobného kontaktu, rôznych rozhovorov...

Čo vám poviem. Jeden z mojich veľkých snov, snov ešte len začínajúceho filmára, bol, že som chcel vidieť svoj večerníček na Štedrý večer v televízii. A ten sa mi splnil. Úplne prvýkrát to bolo už dávnejšie, na seriáli pána Jurišiča sme robili volakedy, *Najmenší hrdinovia*... V nejakom 85. roku to naozaj odštartovali na Vianoce, na Štedrý večer. Dokonca som si kvôli tomu kúpil farebný televízor, pretože to vtedy nebolo také bežné ako teraz. Na vtedajšiu dobu ukrutne drahé to bolo, to bolo asi 5 mesačných platov, televízor, ktorý nemal ani diaľkové ovládanie. No, takže to bolo také naplnenie jedného z mojich animátorských snov, že na Štedrý večer bežala

na obrazovkách moja animácia. To sa ešte párkrát opakovalo. Pretože dosť často dávali *Hrdinov siedmich morí* zrovna na Štedrý večer. Vždy, keď som nový diel dokončil, tak akurát ho šupli na Štedrý večer.



PETER CIGÁN
animátor a výtvarník
(2015)

Študoval som bábkové divadlo, to znamená návrh bábkky a prostredia pre bábkku, čiže scény. To znamená kompletný štylizovaný svet. Navrhuje sa farebne, návrhy musia obsahovať všetko, čo by na bábkke alebo scéne malo byť. Prípadne ešte nejaké plány týkajúce sa technológie scény a jej rozloženia a výroby. Keď som prišiel do televízie, ukázalo sa, že v podstate návrhy nie sú až také potrebné, tie sme využili len po dohovore s režisérkou, ale boli potrebné presné plány, ktoré sa zadávali do výroby, vlastne ešte do takej predvýroby, pretože televízna bábková inscenácia potrebovala predprípravu. Od preberačky programu sa mesiac pracovalo na výrobe dekorácií, ktoré potom stávali v štúdiu a pripravovali sa na snímánie. Čiže som od začiatku začal fungovať ako architekt. Všetci v televízii, čo sa venovali stavbe dekorácií, sa volali architekti. Rysovali svoje návrhy a vytvárali tzv. pôdorysy a detaily, ktoré sa preberali a zadávali do výroby. To bolo celkom nové, ale myslím, že som s tým nemal nejaký veľký problém, pretože sa začínalo od jednoduchých vecí. Samozrejme, v televízii už nejaký program a nejaká dramaturgia vysielania bola pre deti, vysielanie bolo dosť od začiatku bábkové, alebo o bábkach, vysielanie bežalo a malo to nejaký zabehaný tvar a formu. Ale naším príchodom a možnosťami, ktoré sme videli, sa to začalo trochu meniť. Samozrejme, prvé bolo, že som hľadal televízne špecifiká. Tie boli veľmi špeciálne. Pretože kamery boli dosť ťažkopádne. Robilo sa v najrôznejších improvizovaných štúdiách.

Bolo treba stavať všetko od horizontov až po praktikáble pod koľajnice kamier. Alebo až po pódia, po ktorých sa kamery prípadne posúvali, lebo statívy boli nízke. A kamery boli veľmi neohrabané, ten posuv samotný, premiestňovanie kamier bolo veľmi náročné aj kvôli káblom, ale aj pre improvizované podmienky v štúdiách, podlaha nebola vyhovujúca. Tak sa vybuďovala z praktikáblo. To bolo 30 cm vo výške. Bábky mali okolo 175 cm vysoký paraván, a to je len začiatok všetkého. Navyše by som pripomenul, že zo začiatku bolo všetko čiernebiele, to znamenalo tiež špecialitu. Ďalej to bola akási neostroť kamier alebo iná ostrosť ako u filmových kamier. No a potom menenie objektívov. Všetko bolo treba rešpektovať, ale samozrejme, že sa to dalo a zvládalo.

Koliba, Krátky film, kde fungoval už kreslený film v rámci Krátkeho filmu, animovaný film, Koliba začala produkovať bábkový film, tak som sa tam prihlásil. Respektíve oslovili ma najskôr na večerníčkový seriál, ktorý sa volal *Krajčírik Špendlíček*. Ten sa robil pre košickú televíziu. Pani Dagmar Bučanová ma oslovila ako režisérka a tak som ostal na Kolibe a dokončil som svoju cestu po možnostiach využitia bábk, pretože som vždy nejaké divadlá priebežne absolvoval a vytváral. Ale tento animovaný film bol nový a veľmi lákavý. Tam sa to všetko, čo bolo doteraz vo veľkom, stávalo komornejším. Tak som si to aspoň predstavoval, a potom sa to aj potvrdilo. Takže ma prijali ako animátora, nie ako výtvarníka, hoci som predtým nikdy neanimoval, len som o tom čosi vedel. Páčil sa mi Trnka, produkcie Gottwaldova ako štúdia animovaného filmu, a mal som nejakú predstavu aj o animácii, tak som sa tomu nebránil. Uvedomil som si, že naraz prestávam byť len výtvarník a začínam byť herec v bábkovom divadle. Alebo v bábkovej produkcii. No a vydržal som, respektíve, zase to trvalo asi desať rokov. Potom to skončilo. Veľmi sa mi tá práca páčila. Tam som sa samozrejme dostal aj k výtvarnej práci. Tiež som navrhoval dekorácie, ale to herectvo bolo nové. Nová bola aj tá animácia, a to sa mi veľmi páčilo. Takže na začiatku ste sa pýtali na pána Jurišiča. Áno, vznikla skupina okolo pána Jurišiča. Štefan Martauz a ja ako animátori. Štefan bol viac animátor, ja som bol viac výtvarník. Ale iste si viete predstaviť, že tá animácia je veľmi výtvarná záležitosť. To je záležitosť, ktorá je naozaj o predstave a o zhmotňovaní, realizovaní tejto predstavy. Proste predstavy života jednej mŕtvej hmoty. A nielen to, že sa hýbe, ale ona potrebuje aj nejaký charakter. Ona

potrebuje nejaká byť. Tá maličká 30 alebo 25 centimetrová bábka. Nielen dobrá, zlá, ale ako zlá, ako dobrá. To je všetko veľmi nové. Je zaujímavé vedieť to stvárniť a presvedčiť sa, či sa vám to podarilo. Ťažko to nejak presnejšie opisovať, ale iste viete, o čom hovorím.



JURAJ GALVÁNEK
kameraman
(2020)

Švankmajer nemohol točiť v Čechách. Pretože podpísal Chartu, to po prvé, a po druhé, surrealizmus ako taký nebol smer, ktorý bol u komunistov veľmi obľúbený. Tí umelci, ktorí nemohli točiť v Čechách, tak prišli na Slovensko, a zase obrátene, slovenskí umelci, ktorí tu mali zákaz, tak točili zase v Čechách. Tak Honzo prišiel na Slovensko. Zavolať ho Rudo Urc, pretože bol jeho veľmi dobrý priateľ, aj ja som s Rudom Urcom veľmi dobrý priateľ, tak mi hovorí, že či by som s ním ja točil film, ale to ešte bolo pred tým, než sme sa spolu zoznámili. No a robili sme tú *Pivnicu*. Tá pivnica bola navlas podobná pivnici, s ktorou som sa ja kedysi stretol ešte v Prievidzi, keď som fotografoval ako osemročný chalan, kde som chodieval pre uhlie. A to bolo úplne to isté vlastne. Švankmajer si urobil obhliadky, len mi ukázal, že či s tým budem súhlasiť, s týmto reálom, tie reály boli fantastické. A veľmi mi to pripomenulo detstvo, keď som chodieval do pivnice pre uhlie ešte v Prievidzi. Kombinovali sme nakrúcanie animované, kde sa animovalo uhlie, animovala lopatka, ako nakladá uhlie, kýble s uhlím, ktoré nám prechádzali cez chodbu. Samozrejme aj babičku, ktorá robila úžasné koláče z uhlia. Ale aj podivný ujko, ktorý tam spával a bol prikrytý uhlím. Tento film dostal hlavnú cenu v Oberhausene, cenu v Krakove a v Berlíne, ale my sme tam nesmeli ísť, pretože prednosť mali riaditelia, a tak šli na festival do Oberhausenu riaditelia, nie my. Keď sme skončili nakrúcanie, Honzu som

išiel odprevadiť na nádražie a hovorí mi: „Jurka, natočíme spolu ešte jeden film, nielen tento, čo sme spolu robili, o drevenom dieťati. Teraz ten film točiť nemôžeme, pretože je doba, ktorá nepraje takýmto filmom, ale keď bude priatť doba, tak to natočíme.“ Taká doba nastala v roku 1999, kedy sme natočili *Otesánka*.

BIELIK, PAĽO

(1910 – 1983) Režisér, scenárista a herec, zakladajúca osobnosť slovenskej kinematografie. Pre film *Jánošík* (1935) českého režiséra Martina Friča ho objavil Karol Plicka. V rokoch 1942 až 1945 pôsobil ako scenárista a režisér filmovej spoločnosti Nástup. Prispieval do filmového mesačníka LÚČ a nakrútil niekoľko dokumentov (napr. *Hlavátky* /1943/). Spolupracoval na scenári prvého slovenského dlhometrážneho filmu nakrúteného po 2. svetovej vojne *Varuj...!* (1946). Režijne debutoval v roku 1948 dlhometrážnym hraným filmom z obdobia SNP *Vlčie diery*. Z ďalšej tvorby: *Štyridsaťštyri* (1957), *Kapitán Dabač* (1959), *Jánošík I – II* (1962 – 1963)...



EVA ŠTEFANKOVIČOVÁ
režisérka
(2012)

Mala som to šťastie, že idúcky po Korze, pred Univerzitnou knižnicou, som zbadala nakrúcať filmárov *Kariéru Jožka Púčika* a tam tá dievčina, ktorá tam proste klapla tou čiernou tabuľkou, ma tak okúzli, že som sa rozhodla: „Tak tu je moje miesto.“ Proste som išla na Kolibu, hneď ma strčili prvý deň na film pána Bielika *Kapitán Dabač*, prvý deň som sa oťukávala, no a už som bola tam.

No, tak ten prvý zážitok bol taký, že som takto sedela pri vchodových dverách a on vošiel s podšálkou a s kávou a tak ju „drbol“ o zem od zlosti, že nemal niečo pripravené. On bol veľmi morózny pán, táto Sylvia, ona to znášala, všetky tieto jeho... Ale bola to perfektná pomocná režisérka, pretože ona mu aj mnohé veci profesionálne, ktoré on ako laik, proste, no viete... Dobrý pomocný režisér, ja hovorím, je režisér, on akurát nemá tú zodpovednosť ako režisér, ale musí vedieť všetko. Takže ona bola fakt jeho pravá ruka, veľmi mu pomáhala.



SYLVIA LACKOVÁ
asistentka réžie,
pomocná režisérka
(2009)

To je zvláštna kapitola. Do štábu Paľa Bielika som sa dostala hneď na prvý film, film *Priehrada*. Tam som robila len čiastočne ateliér, čiastočne exteriér, záverečné práce. Potom ma vyslali na iný film, kde už Bielik nebol, naše cesty sa rozišli a on medzitým nakrútil filmy *Lazy sa pohli* a *V piatok trinásteho* a ja *Rodnú zem* a *Štvorylku*. Ale to vôbec neľutujem, pretože to sa nedá porovnávať. Prišiel film *Štyridsaťštyri* a dostala som sa zase do štábu Paľa Bielika. A od tej doby všetky filmy, ktoré robil, až do úplného konca, všetky som robila ja. Najprv ako skriptka, neskôršie ako asistent, to bol len prakticky jeden film a hneď potom už som robila pomocného režiséra alebo druhého režiséra. On nerobil veľa filmov a tým, že si všetky filmy sám písal, boli autorské, sám si písal scenár, tak to trochu dlhšie trvalo, takže medzitým, než som išla na *Kapitána Dabača*, napríklad, uplynul nejaký čas a medzitým som urobila dva nejaké ďalšie filmy.

Ešte by som rada spomenula, napríklad pri *Štyridsaťštyri*, že Bielik bol neobyčajne dobrý psychológ. Vedel odhadnúť, aj preto, že sám bol hercom, či je herec spôsobilý na tú rolu alebo nie. Niektoré veci dokonca písal priamo na herca. No a práve vo filme *Štyridsaťštyri* dve hlavné postavy robili Juraj Sarvaš a Dušan Blaškovič, úplne čerství absolventi hereckej školy, rovno zo školy vpadli na hlavnú postavu. To bolo aj pre Bielika dosť náročné a súčasne aj pre týchto dvoch hercov. Bielik písal autorské scenáre. Na ľavú stranu vždy obraz, na pravú stranu, čo bolo vo zvuku. Ale on obraz nenapísal tak, že: herec vojde do miestnosti, rozhliada sa, prejde k stolu a sadne si... On chcel zachytiť práve to, čo má cítiť herec: prečo prišiel do miestnosti a čo ho čaká, čo bude robiť... Ak boli herci všímaví, veľmi im to ako pomohlo. Tak sa aj raz stalo, že tesne pred nakrúcaním som stála v

blízkosti Juraja Sarvaša, teda oproti nemu, a obyčajne som čakala, že herci naraz spanikária, hlavne tí, ktorí stoja prvýkrát pred kamerou, že nebudú vedieť, ako začína dialóg. Chceli proste to prvé slovo, takže som dávala pozor, lebo som videla, že Juraj stále otvára ústa, niečo šemotí, niečo rozpráva... Potom som sa započúvala a on si opakoval text, ktorý Bielik napísal na ľavú stranu, aké má mať vlastne pocity.

Bol to neobyčajne komunikatívny človek, veľmi dobre sa s ním pracovalo. Okamžite vedel vystihnúť, že do toho dávam všetko, a tak keď si robil doma večer prípravu na nasledujúci deň, tak obyčajne mi zavolať a niekedy sme spolu išli, on si dal opraviť auto alebo niečo také, a medzitým sme sa o veci rozprávali a ja som sa takto dostala bližšie. Potom ráno čakal, že všetko bude pripravené na nakrúcanie, nielen herci budú oblečení a na scéne a podobne, ale že my si to celé preberieme aj s kamerou, a tak potom prišiel do ateliéru a koľko ráz od vchodových dverí do ateliéru zakričal: „Kamera!“ Tak zvukári hneď mu promptne odpovedali, že ide, no ale, samozrejme, to bol len fór... Bielik si nechal predviesť, ako sme pripravení, buď bol spokojný, alebo urobil nejaké opravy, a išlo sa na ostro. A tak mnoho ráz niektoré scény, napríklad keď počasie nevyhovovalo, ma nechal na druhý deň nakrútiť. Proste som to išla robiť ja. Alebo sa vyskytlo, napríklad, že nejaký záber by bolo treba na nejaký prestrih, Bielik už nešiel, šli sme len s Vládou Ješinom a so štábom.

Ešte by som rada spomenula, že sa dosť ťažko nakrúcal film *Kapitán Dabač*. Pôvodne to pán Chudík nechcel robiť, lebo bol dovtedy využívaný aj v divadle na úplne iné postavy, než aby si obliekol vojenskú uniformu... Bielik ho vtedy veľmi presviedčal: „Ja viem, čo v tebe je...“ A presvedčil ho a vidíte výsledok, *Kapitán Dabač* je prakticky uznávaný ako jeho najlepší film a tak isto aj výkon pána Chudíka je skutočne na úrovni. A tu vidíte tiež ten scenár, ktorý písal pán Bielik, ten už bol úplne iný, než bolo zvykom dovtedy. On ho písal vlastne ako knihu, ako literatúru. Išlo to riadok za riadkom, do toho priama reč. No tak zvukári aj my sme mali z toho trochu problém, ale tým vlastne donútil hercov, aby čítali všetko, ako charakteristiku, čo majú, ako majú hrať. Myslím, že by stálo za to niektoré tie scenáre aj vydať knižne, lebo nie vždy už dnes je možné tieto filmy vidieť.

No, Bielik bol veľmi pohodový človek a čím bol starší, tým bol prístup-

nejší, u nás sa na scéne nekričalo, nemal dôvod, on si vybral totiž, počnúc *Jánošíkom*, úplne novú mladú generáciu, to boli všetko mladí noví ľudia, kameru vtedy robil Ješina z Prahy, a ten si dovedol aj svojho druhého kameramana. Architekt Vaníček robil stavby, zvukár Ondro Polomský, mladý človek, prišiel z rozhlasu. Bola obrovská pohoda pri nakrúcaní, nedošlo k nijakým rozporom ako predtým medzi kameramanom Krškom na *Dabačovi*, takže úplne v pohode sa nakrúcalo a všetci tí ľudia, ktorí boli na *Jánošíkovi*, ktorých si vybral sám Bielik, aby s nimi spolupracoval, oni to veľmi radi prijali a všetky filmy sme proste robili až do toho posledného, ktorý Bielik nakrúcal. Našli sme sa tam všetko ľudia jednej krvnej skupiny a nadšenie, ktoré tam panovalo, je skutočne neopísateľné. To pri iných filmoch nebolo.

Toto bola taká jeho doména. Boj za spravodlivosť je takou skoro až neviditeľnou niťou, ktorá sa vinie cez celú jeho tvorbu vo všetkých filmoch. Boj za spravodlivosť je vždy taký, opodstatnený a pre jednotlivca ako človeka je veľmi dôležitý.

Ešte by som spomenula, že Bielik veľmi dbal na svoj zovňajšok. Chodil vždy v bielej košeli a mnoho ráz aj v kravate, keď boli exteriéry, tak klobúk na hlave, to patrilo k začiatkom, neskoršie nosil baretu... Keď si teraz spomeniem na tú sochu, ktorá je hore na Kolibe, kde je v takej rozhalenej košeli... Neviem, kde ten výtvarník na to prišiel alebo či mal takú predstavu, že teda asi takýto Bielik bol, ale nikdy na žiadnej pracovnej fotografii nevidíte, že by mal rozhalenú košeľu a von z nohavíc. On mal vždy šité košeľe, v rámci svojej postavy asi ani nedostal takú, ktorá by mu vyhovovala, no a na tých košeliach mal hore pár centimetrov nad pásom vyšitý monogram, PB. Ale to bola vtedy taká móda, všetci sme to nosili, aj dámy mali na kabelkách alebo vreckovkách vyšité monogramy, aj na šatách, to nebolo nič mimoriadne.

Tie posledné roky už bol taký viacej akoby unavený a chodil s takou bakaľou po scéne, skôr bol o ňu opretý, aj keď si sadol, mal ju v takej výške, že bol opretý, a takto sledoval prípravu na scéne. A on, ktorý za celý život, ako ho poznám, nebol chorý, tak naraz ho to vzalo a začal v tých 70. rokoch tak, že išiel na operáciu, a vtedy mal izbu aj s telefónom, tak mi telefonoval, že čaká, že ho prídu zobrať na operáciu, a vtedy ako posledné

slovo mi povedal: „Odchádzam.“ Myslel tým na operáciu, ale ono to bolo vlastne tak, že už odchádzal spomedzi nás, pretože už potom písal iba scenáre, mal dva scenáre a veľmi ľutujem, že práve ten posledný, o ktorom mi hovoril, ešte keď nakrúcal ten svoj posledný film, že by bol taká epopeja o ľuďoch v prechode z prvej svetovej vojny na druhú, takže to mal, myslím si, že to by bol taký krásny záver jeho tvorby, no ale, bohužiaľ, už k tomu neprišlo.



IMRICH WACZULÍK
maskér
(2014)

To som išiel s obavou, že či vôbec obstojím. Lebo som mal už predtým podanú žiadosť, ale tým, že nebolo voľného miesta, tak mi povedali, teda bolo mi písomne dané, že ak sa uvoľní miesto, že mi dajú vedieť. Aj mi napísali, lebo vtedy bola ešte povinná dvojročná dochádzka, a tým, že som to už mal za sebou, tak ma prijali, a tak som tam prišiel a dali mi, že treba napichať fúzy. Lebo na „Štyridsaťštvorke“ sa to vtedy nosilo a v tej uhorskej armáde boli fúzatí, no tak som im napichal fúzy a na základe toho súhlasili, ale že na skúšobnú dobu. Prišiel som na pľac, to sa robilo v Petržalke vtedy a potom sa robilo v Stupave v lesoch, a tam išlo o to, že keď ma zbadal Bielik, že opravujem fúzy, lebo sa odlepujú, lebo keď má niekto väčšiu mimiku alebo keď je vlhko, alebo je to slabo nalepené, a spýtal sa ma: „Čo ty tu?“ Tak hovorím: „Som tu.“ A spýtal sa ma: „Vieš, čo točím?“ „Áno, viem,“ povedal som. „A vieš, že ktorý obraz?“ Hovorím: „Nie.“ „Tak do zajtra, keď prídeš, chcem vedieť, že či to vieš.“ Celú noc som čítal scenár. A skutočne sa ma spýtal: „No tak ako?“ Povedal som: „Dobre.“ A on: „Tak sa drž.“ A tak to začalo.

Je to tak a bol som veľmi poctený, že ma vzali na *Kapitána Dabača*, lebo

tam som prvýkrát videl u šéfa maskéra, ako sa robia, povedzme, rany. Lebo, ako vieme, Dabač bol zranený a vznikla mu rana na brade a sa to robilo od začiatku, ako sa stala rana, až pokročilo to hojenie, a preto si nechal narásť bradu. Medzitým, než Paľo Bielik mal prestávku, som pracoval aj na *Hodine dvanástej*, čo bolo tiež z vojenského obdobia, a prišlo k tomu, že Paľo Bielik zrazu ide točiť *Jánošíka*. Z našej strany to bola veľká výzva, lebo toľko parochní vyhotoviť, čo sme použili, a tiež príčesky a dámske parochne, fúzy, kotlety, tak na tú prípravu sme mali pol roka. Ale k tomu sa stalo prvýkrát, že na hlavnú postavu sa obsadili dvaja titulní herci, jeden bol lekár a Haničku hrala speváčka Poppová, ktorá sa po skončení filmu dostala na základe jej hlasu ku Karajanovi do Rakúska a tam aj zostala. No ešte medzitým, než sa dostaneme k tomu filmu, natočil *Troch svedkov*, a to bolo v šesťdesiatom ôsmom roku, kde sme mali scénu v Šúri, tam bola postavená dekorácia, a Rusi boli akože neďaleko nás. No ale nevznikli žiadne problémy.



ALBERT MARENČIN
dramaturg a scenárista
(2008)

Každý scenár, ktorý Bielik dostal do rúk, si prispôbil pre svoje čítanie, na svoju mieru. Takýmto spôsobom prerobil aj moje scenáre podľa Jesenského poviedok a týmto spôsobom prerobil aj Laholovu a Tatarkovu *Priehradu*. Vznikol z toho celkom iný film.

Je to jeho produkt. Laholova a Tatarkova verzia, ako si spomínam, bola koncipovaná asi podobne ako Ejzenštejnova *Generálna línia*. S touto Bielik nebol stotožnený.

Priehrada spôsobí zaplavenie niekoľkých dedín, ktoré ostanú pod vodou spolu s celou svojou minulosťou. Všetko, čo tam ľudia prežili, všetky

miesta sú pochované pod vodou. Vráťane cintorína a kostola. Vznikne však priehrada, hydrocentrála, ktorá dá svetlo ďalším dedinám žijúcim v tme. Už podľa toho vidíme, že je to symbolicko-básnický poňatá téma. K tomu by tu však musel byť iný režisér, ktorý by chcel takúto tému vniesť do svojho príbehu. Bielik to nepovažoval za obrazom vyjadriteľnú, dramatickú látku, takže z toho urobil normálnu budovateľskú drámu. Tá je dokonca na slušnej úrovni. Ja si myslím, že je dokonca lepšia ako niektoré z jeho nasledujúcich filmov – *Piatok trinásteho*, *Lazy sa pohli* alebo *Majster kat*.

Povedal by som, že *Kapitán Dabač* je tak trochu výnimkou v tejto línii. Je to stále ten robustný chlapecký príbeh, ale viacej zohľadňuje situáciu, do ktorej vznikol. A keďže ide o vojnový príbeh, je to najmä kolektívna dráma, kde je príbeh Chudíkovej postavy a jeho ženy, aspoň podľa mojej mienky, dobre vtesnaný do štruktúry kolektívnej drámy. Dabač ako hrdina síce vynikne – dokonca vynikne ako hrdina vojského typu, ktorý sa líši od všetkých tých budovateľských hrdinov, ale vo viacerých ohľadoch, najmä pokiaľ ide o individualizáciu hrdinu Dabača, je to dielo, ktoré pretrvalo.

On bol dominantnou postavou až do príchodu generácie šesťdesiatych rokov. Bol svojrázny, niečo jednoducho odmietol. Keď ho výrobné podmienky príliš pritlačili k stene, urobil film na bezprostrednú objednávku. Tak to bolo aj s filmom *Piatok trinásteho*. Vyzeralo to, že nebudeme mať čo nakrúcať. Bielik vtedy za pár týždňov napísal scenár, ktorý išiel rovno do výroby. Vyrobil sa divácky úspešný film, ktorý nevybočoval z tých potrieb. Nakoniec išlo o to dať našim divákovi okrem budovateľských a pracovných tém aj niečo odľahčujúce.

Ďalší film, ktorý urobil na priamu objednávku, dokonca pod nátlakom, bol *Lazy sa pohli*. Tento námet bol na prvom mieste medzi tými budovateľskými filmami. Vo Zvolene sa vtedy budovala Bučina a v tom istom čase sa staval drevokombinát vo Vranove. Vtedajší riaditeľ Pavlík bol sám zo Zvolena... Skrátka táto budovateľská téma smerujúca k tomu, aby roľníci prechádzali do priemyslu a aby vznikla medzi-trieda kovo-roľníkov, táto náborová téma bola preferovaná. Látke sa prikladal prvoradý význam a Bielik akceptoval, že by ju prípadne spracoval. Bol tu však námet, ktorý neuspel – dva roky sa na ňom pracovalo. Autormi bol Hamza a Petro. Ten istý Petro, ktorý svojho času napísal námet pre *Katku*. K tomu prilepili aj mňa. Dokonca

nás troch s Bielikom zavreli do miestnosti a povedali: „Píšte!“ Viete, dnes to vyzerá humorne a možnože aj vtedajšie vedenie to bralo humorne, ale fakt je ten, že my sme takto pod zámkom asi dva alebo tri týždne písali. Ja už si spomínam len na to, že z celej mojej dvojtýždňovej práce Bielik akceptoval jednu vetu, kde postava hovorí: „To je tak, akoby si gazda povedal: ‘Nech sa mi dobre urodí, potom zasejem.’“

Spolupráca bola ťažká. Bielik povedal, že takto by mal vyzeráť celý scenár, a samozrejme, že si ho spravil podľa svojho gusta. Za takýchto podmienok, ak si to viete predstaviť, bol scenár, ktorý vznikol, ozaj optimálny. Myslím, že tento film získal nejaké ceny v Karlových Varoch.

Toľko pokiaľ ide o Bielika a jeho účasť v slovenskej kinematografii. Bol naozaj taký vodcovský typ, samozrejme vodcovský v tom zmysle, že musel byť vždy vedúcou postavou. Sám ale nezískal stúpenčov, čo je do istej miery aj škoda, pretože dokázal jednak vytvoriť napínavé situácie a sympaticky ich dokázal zvládnuť. To je prípad tej odrúbanej nohy vo *Vlčích dierach* a tiež *Priebrady* a scény, v ktorej kulakove kone a voz skončia v priekope. Tie to scény sú dobre nafilmované a nakoniec aj dobre vymyslené. Bielikovým vzorom boli najmä kovbojky. Z francúzskych filmov sa mu páčil napríklad film *La Bandera* s Jeanom Gabinom.

CENZÚRA

Cenzúra je proces kontroly a obmedzovania informácií, ktoré sú dostupné verejnosti, s cieľom zabrániť šíreniu obsahu považovaného za nevhodný, škodlivý či nebezpečný. Tento proces môže zahŕňať odstránenie, úpravu alebo zakázanie určitých textov, obrázkov, audiovizuálneho materiálu. V čase pred novembrom 1989 mala všetka cenzúra v Československu ideologický nádych – nič nesmelo podkopávať vedúcu úlohu komunistickej strany. Oficiálne však cenzúra neexistovala, skrývala sa pod tzv. tlačový dozor či pripomienkovanie. Problematické filmy boli stiahnuté z distribúcie alebo sa do nej ani nedostali a skončili v trezore. Popri inštitucionálnej cenzúre však fungovala aj individuálna, autocenzúra, ktorú živil strach o pracovné miesto či negatívne dôsledky pre rodinu.



AGNEŠA KALINOVÁ
 filmová publicistka
 (2009)

O jednotlivých filmoch sa donekonečna diskutovalo. Najprv sa schvaľovali námety, potom sa z toho napísal nejaký scénosled a potom scenár, pričom každé štádium sa schvaľovalo. Filmy tak prechádzali internými komisiami, až kým šli pred najvyššiu filmovú komisiu. Tam už prichádzali len hotové scenáre. Ale toto len improvizujem, ja som pri týchto postupoch nebola, len som počúvala, ako mi manžel o tom rozprával. Donekonečna sa tieto námety, scenáre schvaľovali, prerábali, vpisovali, prepisovali.

To je osud scenárov, čítala som podrobný životopis Hitchcocka, a ten svoje námety donekonečna písal, prepisoval, zobral si nových scenáristov a s nimi to znovu prepisoval. Nehovorím však, že tento postup bol presne rovnaký, ale zasahovanie do literárneho diela, do návrhu filmového podkladu, scenára, postupoval v tom čase dosť nemilosrdne. Išlo o pripomienkové riadenie, o ten najhroznejší postup schválenia.

Pojem cenzúra sa nepoužíval, bolo to takzvané pripomienkovanie. Cenzúra v tlači mala svoje obdobia, ale v tom čase, teda do roku 1952, kým bol manžel vo filme, som začala robiť v novinách a filmová cenzúra a tlačová cenzúra ako také ešte neexistovali. Novinári, pisatelia, a najmä šéfredaktori boli totiž do istej miery preverení a spoľahlivé kádre, vlastnou hlavou ručili za konečný výsledok. Nepamätám si, žeby sa v Novom slove predkladali nejaké materiály ešte inej inštancii ako šéfredaktorovi, než sa spustila rotačka, teda než sa tlačilo.

Ale zase také jednoduché to nebolo. Ak sa niečo stalo, tak to šéfredaktora mohlo dosť tvrdo existenčne postihnúť. Spomínam si na jeden krásny prípad. Začiatkom 50. rokov tu vychádzal nejaký obrázkový týždenník, neviem už, ako sa volal, a jeho šéfredaktorom bol Ladislav Saučín, bývalý

zástupca šéfredaktora Národnej obrody. Jeho pozornosti uniklo, že jeho fotograf, u ktorého si objednal propagačnú fotografiu k nejakému výročiu na titulku, mu podhodil nie fotografiu, ale plagiát propagačnej fotografie z nemeckého nacistického časopisu Signál. Šéfredaktora naozaj odsúdili na tri týždne väzenia v Ilave, neviem, či mal zákaz, ale už v novinách nikdy viac nerobil a preorientoval sa na výtvarnú teóriu a kritiku. A pamätám si, keď prišiel z väzenia, stretli sme sa u spoločných známych, u Trachtovcov, na silvestrovskej zábave a Saučin bol celý večer v prúžkovanom pyžame a hral sa na väžňa. Trošku sme si z toho robili psinu, ale zase také smiešne to nebolo.



ALBERT MARENČIN
dramaturg a scenárista
(2008)

Pre ilustráciu vtedajších pomerov: cenzúra nezakazovala všetko hlava-nehlava. Dokonca sa s ňou dalo aj vyjednávať. Najmä s tým takzvaným tlačovým dozom, ktorý videl filmy ako prvý. Teda aspoň ja nemám také zlé skúsenosti, ako som čítal, že mal napríklad pán Solan. Vedeli sme, že na všetkých týchto diskusiách a premietaniach sa to dá „vyhandlovať“. Že tá kaša nie je taká horúca, aká sa navarí... Moje vtedajšie skúsenosti skutočne neboli také katastrofálne ako moje neskoršie skúsenosti celkom iného rázu, keď pre tieto filmy vyhadzovali zo Slovenského filmu. Tam už pracovali iní ľudia, bolo to už za normalizácie. Liberalizácia sa prejavovala od začiatku šesťdesiatych rokov.

O *Piesni o sivom holubovi* sa k nám dostala dosť kategorická námietka, teraz už neviem, či z pera ministerstva školstva alebo ÚV. Jednak či cirkev nebude mať nič proti scéne v kostole, kde sa korčuľujú deti. My sme sa však dohodorili s farárom, ktorý nám to dovolil. Druhá námietka bola

taká, že deti by nemali hovoriť „do riti“ a podobné nadávky, „pretože, ak to necháte tam, tak ten film nebude môcť byť mládeži prístupný“. Aj to sa nejako obišlo a ako vidíte, ani v tej poslednej verzii, ktorá išla do kín, sa nijaké cenzúrne zásahy neuskutočnili. Oni sa často snažili zastrašovať, ale predovšetkým tu boli námety, na ktorých sa už v zárodočnom štádiu nepracovalo. Iná situácia bola s filmom *Zbehovia a pútnici*, ktorý bol trezorovaný dodatočne. Zákazy prišli už na hotové filmy, často až dlhý čas po ich výrobe. V čase výroby, v čase príprav takéto drastické zásahy zo strany vrchnosti neexistovali. S filmom *Zbehovia a pútnici* bol konkrétne problém so scénou, v ktorej vystupoval Rus s plnou rukou hodinek. Ja som to Jakubiskovi vyhováral, bolo to podľa mňa dosť lacné, nepáčilo sa mi to, ale pretože sme boli tolerantní, povedal som mu: „Urob to, ako chceš, ale mysl na to, že v takejto podobe so scénou môžu byť problémy.“ Nakrútilo sa to, potom prišiel zásah a film bol zakázaný aj kvôli tomu, aj kvôli iným veciam. Takisto už len kvôli menu sa spätne zakázali aj *Kristove roky* a všetko, čo Jakubisko dovtedy nakrútil. Kvôli môjmu menu bola jeden čas zakázaná aj *Reštaurácia, Zemianska česť*. Neskôr to pustili do kina, ale vyškrtili tam moje meno. Takéto nezmyslené a často aj surové zásahy cenzorského rázu sa robili, ale nebolo to v čase príprav a v tvorivej fáze.



MARCELA PLÍTKOVÁ
dramaturgička,
režisérka spravodajských
a dokumentárnych filmov
(2015)

V tom Žurnále to bolo stále. Tam bolo stále niečo. Ale zase neboli sme nejakí bojovníci so štátom. To bol proste poriadok, ktorý bol vo filme, a nič sa nedalo robiť bez toho, aby sa to neschválilo. To bola cenzúra, ktorú zrušili vlastne v šesťdesiatom ôsmom. Ale vtedy, v šesťdesiatych rokoch, to bol administratívny mechanizmus. Prišiel z tlačového dozoru cenzor,

pozrel si servisku, teda len so synchronmi, bez komentára, dal razítko, bol taký výrobný list, na tom liste boli jednotlivé kolónky, dal razítko do kolónky serviska, nosil ho vo vrecku takom malinkom, potom si prečítal komentáre, na tie položil razítko a na druhý deň sa išlo hore do mixáže, to išlo na Kolibu, pozrel si zmixovaný film a zase dal razítko. A potom sa urobila kópia, v laboratóriách kombinovaná kópia, no a vtedy prišli zase a znova si to skontrolovali. To bol taký mechanizmus, a keď sa objavilo niečo, s čím nesúhlasili, tak vtedy to cenzor zastavil a prišli iní, s ktorými sa dalo o tom diskutovať, že či áno, alebo nie. Väčšinou to bola niekedy veta v komentári, ale napríklad paradoxné bolo, že vtedy ešte platili bezpečnostné pravidlá, lebo stále sa bojovalo za mier, aby keď vznikne tretia svetová vojna, aby nikto nepoznal, kde je stanica nejaká alebo železnica. Boli veľmi prísne bezpečnostné predpisy. Takže keď sa objavilo niečo, nejaký celok na niečo z toho, povedali, že záber musí ísť preč. Proste nikto nevedel prečo, potom mi to starší kolegovia, už tí skúsenejší borci, povedali, že na každom moste bolo také miesto, ktoré bolo pripravené na to podmínovanie, a keď to sa dostalo do záberu, tak ten záber musel ísť preč. Na nádraží sa nesmelo filmovať, alebo sa mohlo, alebo len s povolením, a potom samozrejme sa cestovalo po celom Slovensku, tak keď sa už zašlo do nejakých iných končín, tak tam si niektorí tí miestni funkcionári tieto rôzne predpisy ešte viac dovoľovali a tak.

V tých päťdesiatych sa to bralo akože tak to je, takže v tej cenzúre vznikali také drobné víťazstvá. Iný problém bol, o čom točiť film. To, že či je to látka na film. A to prechádzalo cez všelijaké tematické plány a také veci. Ďalšia vec, bolo naivné si myslieť, že v tých problémoch boli nejaké protištátne veci, ale napríklad sa riešil problém, či je traktorista dobre oholený. Ďalej nepretržite ošarpané omietky. To potom vrcholilo v sedemdesiatych rokoch, prakticky na ulici by sa asi nemalo ani točiť.

Napríklad celé päťdesiate roky nesmel byť kostol v zábere. V žurnále. V žurnále ste to poznali veľmi dobre, lebo tam to išlo stále. Takže keď sa nakrútila dedina, tak sa musela točiť z kostolnej veže. Filmári vždy spomínali, že chodili len po farách. Lebo vždy museli vyliezť na tú kostolnú vežu a odtiaľ sa točilo. Lebo ako inak natočíte celok na dedinu bez kostola? A tá cenzúra bola tak silná, že potom v sedemdesiatych rokoch som točila jeden taký film pre televíziu, o čipkách, o krajkách a o vyšívaní. Točila som

v Španej Doline a bol taký krásny záber na taký historický kostol, kde ženy čipkovali, to už boli sedemdesiate roky, to už bola len autocenzúra, už nebola tá veľká oficiálna. A strihačka povedala, že ona mi tam ten záber nedá. Lebo že je tam kostol a že to mi neprejde. A hovorím – Akože mi to neprejde? A ona mi hovorila, že strihať do kombinovanej kópie je už veľmi zložité, lebo to sa musí urobiť nová mixáž. Tak potom sme sa dohodli na tom, že sme mali na páse pripravený rovnako dlhý záber, že keď ho vyhodia z toho filmu, aby sme bez mixáže ten záber mohli nahráť. Nikto si to nevšimol, ale títo, čo prežívali tieto cenzúry podivné a nechutné, tak to bolo v nich zakorenené, že už dávno to nebolo predmetom skúmania, a aj tak to ešte mali v sebe, že toto áno a toto nie. Kostoly nesmeli byť. A samozrejme tým pádom odpadávali témy ako barok, gotika, takže keď sa presadil potom Slivka, že točil ikony a podobné veci, tak tam už to presadenie tej témy bolo veľmi náročné. Hoci z päťdesiatych rokov bol slávny film *Majster Pavol z Levoče*. Takže niekde to prešlo, ale v bežnom živote nie.



PAVEL FORISCH
vedúci filmovej
produkcie a výroby
(2013)

My sme v tom období ako pracovníci Spravodajského filmu nezažili slobodu slova, nepoznali sme žiadnu slobodu slova, my sme nepoznali, čo si môžeme a čo si nemôžeme dovoliť. Boli sme usmerňovaní už v začiatkoch, v 48. roku, že musíme vstúpiť do ČSM, alebo mladší k pionierom, a správať sa po socialisticky. My sme nevedeli, čo je to tvorivá sloboda, my sme nad tým ani neuvažovali. My sme v tom období žili dvojtvárne. Išli sme domov a doma sme nadávali, čo je v robote zlé, čo je v štáte zlé, ale v robote sme sa prispôbovali a kývali sme hlavami, lebo keby sme neboli kývali hlavami, tak zmizneme z tých filmových prostredí, nebudeme tam

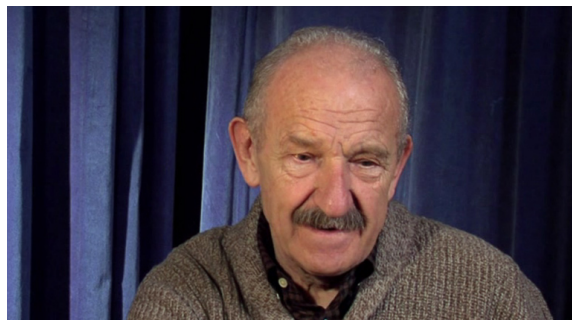
môť robiť ďalej. Museli sme poslúchať, museli sme jednoznačne robiť to, čo si predstavuje vedenie štúdia, ktoré bolo, samozrejma vec, obrovsky kontrolované. Kontrolované jednak tak, že Spravodajský film sa zodpovedal Ústrednému výboru strany. Tam sa chodilo každý týždeň na porady a dostávali sme lekcie, čo môžeme, čo nemôžeme robiť, čo musíme robiť. My sme tomu hovorili „musilky“. V projekcii sa stretávali ľudia, ktorí aj neboli tvoriví, a pozerali sa denne, my sme si to neželali, lebo štáb si mal pozrieť najprv denné práce a potom nech sa pozerajú ostatní, ale oni bezohľadne na to do projekcie prišli a začali kritizovať štáb, že nakrúca celky v mestách alebo v mestečkách a stále v strede vytrča kostol. „My už nepotrebujeme kostoly, načo to snímate, načo to točíte?“ Ale veď ako spravím záber na dedinu, keď ten kostol je v strede? Takže bolo to dosť naivné a bolo to dosť, dosť dogmatické z ich strany, že to sa nedá robiť takto. Snažili sme sa ich presvedčiť, ale ich tvrdohlavosť bola otrasná. Bol tam jeden vodič, volal sa pán Chlpatý, súdruh Chlpatý, tak ten mal stále takéto poznámky, takéto pripomienky, že aby sme filmy netočili takto, a stal sa z neho, na základe jeho stálych pripomienok, kádrový referent. No tak, hovoril som, to budeme všetci poprepúšťaní.



ALEXANDER STRELINGER
kameraman, fotograf
(2010)

To bola celkom iná doba, samozrejme, že obmedzenia tam boli. Bola tam dokonca silná cenzúra, ktorá už potom spätne podnietila autocenzúru, tlaky z vedenia ústredného výboru komunistickej strany boli silné, bol to práve dokumentárny film, na ktorom vlastne „verchuška“ stávala. Stále im tvrdili Leninovo heslo, že film je najdôležitejšie zo všetkých umení, ktoré platilo v predvojnovom Rusku, v Sajuze. To sa odrážalo, samozrejme,

aj na nás. Ale na druhej strane sa dali robiť filmy, ktoré sa vymykali tejto siláckej tendencii a boli skutočne ambiciózne a človek sa v nich mohol doslova tvorivo prejavíť. Takže ten výsledný pocit nebol frustrácia.



DUŠAN DUŠEK
spisovateľ a scenárista
(2018)

Nepochybne tá základná báza na Kolibe mala svoje výhody. Ale na druhej strane tam vždy hrozilo, že niekto za vás rozhodne, či to, čo ponúkate, je vôbec vhodné, a nešlo o to, že či to je povedzme dobré alebo nádejne napísané. Išlo o to, že to niekomu nevyhovovalo, lebo tam bola nejaká scénka, nejaký obraz, nejaká hláška... A zrazu úplne z mimoumeleckých dôvodov boli veci zastavené, nerobili sa, odložili sa, nikdy sa nezrealizovali.

Čiže tieto veci tam fungovali a neboli to len tieto, na ktorých sme my robili, to zažili mnohí filmári na Kolibe, že z nejakých úplne nečakaných a nezmyselných dôvodov sa tie filmy obstrihávali, vyhadzovali scény, upravovali... No je pravda, že tá produkcia bola zabezpečená. Bol to normálne štátny podnik, tie peniaze tam boli pridelené. Jediné, čo by som im dal k dobru, je to, že v prípade *Ja milujem, ty miluješ* ten film nezničili, dali ho do trezoru, ale ho nezničili, takže potom neskôr mohol byť uvedený.

Pamätám si, ako som videl Miloša Formana, ako tiež na túto otázku odpovedal, že keby si mal vybrať medzi tým, že mal zabezpečenú produkciu, ale bola by cenzúra, alebo tým, ako v Amerike – nikdy nemali istotu, či bude mať dosť peňazí, ale mal slobodu, tak by si vždy vybral ten druhý prípad. Že radšej ťažšie tie peniaze zohnať, ale mať istotu, že vám do toho nikto nebude nejako neodborne a hulvátsky zasahovať.



RICHARD BLECH
filmový historik
a publicista
(2009)

Ved' keď si vezmete celý vývoj českého a slovenského filmu, prečo je tam toľko metafor? Pretože obyčajný jazyk je zrozumiteľnejší pre cenzorov, pre politikov, čo cenzurovali, a hneď mali nejakú zádrapku. Metafora bola menej zrozumiteľná, ale ten, kto chcel, jej rozumel. Vezmime si napríklad Uhrov film *Slnko v sieti*, okolo neho bolo veľa kriku. Je to klasický film, hovorí metaforou to, čo nemohol vypovedať bežnejším jazykom.

A keď spomíname cenzúrne zásahy... Veľmi sme si vypomáhali tým, že keď v Prahe niektorý film kriticky napadli, tak sme zariadili premietanie v Bratislave na rozličných nedeľných predpoludňajších mládežníckych akciách. A naopak, slovenské filmy šli v Prahe. A takto sa vyšmykli z tej slučky, z toho, aby ich zakázali. V prípade Uhrovho filmu nám pomohli Pražáci tým, že sme mu potom mohli udeliť Výročnú cenu filmovej kritiky. Možno sa budete čudovať, ale Formanov film *Lásky jedné plavovlásky* veľmi narázil. Hovorilo sa, že je to nemorálny film, a dokonca bol na pokraji zákazu. Uverejnil som recenziu v Smene, napísala ju jedna učiteľka odniekiaľ z Liptova. By ste neverili. Dvadsaťtisíc listov, ohlasov na ten jeden list prišlo. Vznikla polemika, ktorá trvala rok a pol. Poštár ma prosil, aby sme prestali písať, lebo nosil tie listy vo vreciach. Obvinila film slovom pornografia. No kde ste tam videli pornografiu? Ten film bol na pokraji zákazu. V Prahe to prešlo a tu sme otvorili obrovskú diskusiu. A vtedy sa stal Miloš Forman známy, touto diskusiou. To už boli veľmi špecifické obdobia, 60. roky, vtedy sa už dalo. Keby to bolo o pár rokov skôr, tak by sa nebola dala uverejniť nejaká polemika. Boli by ten film zakázali a koniec.



RUDOLF FERKO
kameraman a režisér
(2009)

O cenzúre sa dnes strašne veľa hovorí. O cenzúre hovoria aj tí, ktorí ju nezažili. Ja by som kludne mohol povedať, že aj dnes je cenzúra. Lebo čo je cenzúra? Vtedy sa slovo cenzúra nepoužívalo. Ale používal sa termín tlačový dozor. To bol v podstate človek, resp. inštitúcia, ktorá bola pri ústrednom výbore strany, a všetky veci, ktoré mali viac ako regionálny dosah (keď niekde vychádzal napríklad závodný časopis v nejakom podniku, tak to tam ustrážil riaditeľ alebo kádrovník) – okresný, krajský, celoštátny dosah... Netušili, že sa niektoré materiály posielajú aj do zahraničia, napríklad my sme svoje filmové žurnály posielali do zahraničia, aj k nám prichádzali materiály zo zahraničia. Tak tam bol tlačový dozor, čokoľvek sa nakrútilo, urobila sa serviska. Prišiel tlačový dozor, pozrel sa na to. Keď tam bolo všetko v poriadku, tak na to dal razítko a bolo všetko v poriadku. Mohli sa písať komentáre, mohli sa v podstate vyberať hudby a mohlo sa miešať. Bez razítka to nešlo.

Jeden kolobeh bol takýto. Pondelok boli redakčné porady, potom sa vycestovalo von, nakrúcalo sa. Potom sa strihalo a až na ďalší týždeň sa to dalo dohromady. Ale vždy v utorok, v stredu boli strižne, vo štvrtok bolo premietanie servisky z predchádzajúceho týždňa. A keď sa serviska schválila, potom sa vyberali hudby a v piatok sa mixovalo. Hneď sa v laboratóriách robili kópie, aby na budúci týždeň v utorok mohli byť nové kópie v kinách, to bolo každý týždeň. Tlačový dozor prišiel vždy vo štvrtok, ešte pred serviskou, kukol sa na to. Pokiaľ nič nezbadal, dal razítko, pokiaľ niečo zbadal, povedal: „Moment!“ Zastavil to a my sme museli čakať, aby prišiel nejaký dôležitejší tlačový dozor. A keď sa tomu nepáčilo, zas povedal: „Moment“, a tak to išlo, až kým neprišiel niekto, kto povedal áno či nie.

Poviem príklad. Mali sme jedného mimoriadne schopného šéfredaktora, volal sa Ladislav Kudelka, stal sa potom veľmi význačnou osobnosťou, v podstate to on je analóg dejín slovenského filmu. Pochádzal zo Svitu. Vo Svite mali maličkú staničku, zanedbanú, opustenú, takú nijakú. Kudelka zobral kameramana, išli tam a nakrútili, ako to celé je. Uverejnili to v žurnále. Nejakým nedopatrením to tlačový dozor podcenil a išlo to do kín. No také haló z toho bolo!

To mohlo byť 1953 alebo 1954, no tak nejako. No a vtedajší najvyšší tajomník na Slovensku, volal sa Karol Bacílek, si ho zavolať a paradox bol ten, že Kudelka bol členom mestského výboru strany ako šéfredaktor. Tak mu povedal, počúvaj sem a takto mu pohrozil. No Kudelka bol Kudelka. O rok na to, Bacílek sľúbil, že staničku dajú do poriadku, o rok Kudelka zistil, že sa s tým nič nedeje, tak znova do Svitu a začal nakrúcať zábery, potom takú epizódu, že kameraman dáva do úschovne kameru a komentár hovorí: „Načo budeme snímať to isté, keď vidíme to, čo tu bolo pred rokom, použijeme tie isté zábery.“ Tak to už Bacílka skoro porazilo a z fleku vyhodili Kudelku z funkcie šéfredaktora. A tak sa on potom dostal na Mostovú ulicu.

A je aj druhý príklad, kde v podstate kritika nebola možná. V roku 1967, čiže ešte pred rokom 1968, s režisérom Kamenickým sme nakrútili reláciu o tom, ako na kopaniciach pri Trenčíne bývali chudobní ľudia, maloroľníci, ako hladovali a zomierali od hladu. To bolo v podstate tvrdsie, krutejšie, nemilosrdnejšie, pravdivejšie, otrasné, ako keď si to človek prečítal v novinách. Keď to videl na plátne, všetkých tých ľudí, to prostredie, ako žijú. To zatraslo aj s Prahou. Z Prahy potom prišli špeciálne autá, všetkým im zvýšili dôchodky, všetkým dali prémie, len aby to zatušovali, ani Kamenickému, ani mne sa nič nestalo. Čiže, tu je vidieť ten rozdiel, že čo boli päťdesiate roky a čo šesťdesiate, a to ešte nebol rok 1968.

ČAS, KTORÝ ŽIJEME

Celovečerný dokumentárny film z roku 1968 a o roku 1968. Režiséri Ivan Húšťava, Vlado Kubenko, Ladislav Kudelka, Otakar Krivánek, Jaroslav Pogran podali výnimočné svedectvo o stave krajiny po prelomovom zvolení Alexandra Dubčeka na čelo Ústredného výboru Komunistickej strany Československa. Obrodný proces, viera v myšlienku „socializmu s ľudskou tvárou“, jednoduchí občania a vrcholoví politici ako aktéri búrlivého spoločensko-politického vývoja.



MARGITA ČERNÁKOVÁ
strihačka
(2010)

Bola som zamestnaná a dostala som príkaz, že toto alebo s tým režisérom budeš robiť, ak si ťa vyberie. Toto bol projekt, kde mali menovaní režiséri vymyslené, že jeden bude robiť športovcov, druhý robotníkov, tretí nejakých hudobníkov. Boli to ankety alebo piesne. Viem, že Húšťava robil Prúdy Paľa Hammela. Ja som strihala s Krivánkom výpovede robotníkov v rôznych fabrikách. Keď toto bolo urobené, tak potom, myslím, že režiséri Kubenko a Kudelka mohli vybrať z týchto jednotlivých prác, čo do filmu dajú. Mali koncepciu, aký film chceli urobiť. Takže tematicky to mali rozdelené režiséri a potom Kubenko s Kudelkom, alebo, nepamätám si, či nie len Kudelka to dal dokopy.



RUDOLF FERKO
kameraman
(2009)

Čas, ktorý žijeme vznikol presne v 68. roku, na jar, a to bola priama reakcia práve na tie Literárne noviny v Prahe a Smenu u nás. Vtedy Laco Kudelka prišiel s takou myšlienkou, oslovil ešte Vlada Kubenku, oslovil Štefana Kamenického a oslovil Ivana Húšťavu, oni štyria vytvorili dokument,

celovečerný dokument. V podstate je založený na výpovediach prostých ľudí a výpovediach vtedajších prominentov. A aby to nebol taký ťažký únavný film, tak bol prerušovaný tým, že tam vystupovali Prúdy.

Húšťava to preto urobil, lebo bol s Hammelom a s tými ostatnými kamarát a mal s nimi dobré kontakty, a vtedy ešte Prúdy neboli to, čo je, napríklad, dnes Elán, ale už boli pomerne dosť známi. Boli dve skupiny, boli Beatmeni, ale tí to odmietli, tí potom emigrovali, a Prúdy to zobrali. Tak tí tam vždy mali akože hudobné vložky. My sme prakticky po celom Slovensku chodili za ľuďmi, o ktorých si Kudelka alebo Kubenko, alebo Kamenický mysleli, že sú zaujímaví. Takže roľníci, prostí technici... Spoločnosť sa hýbala a bolo treba tie otázky zodpovedať. Zásadná otázka bola, či ľudia sú spokojní s danou situáciou. Nikomu nenapadlo, že by mohli prísť nejaké prudké reformné zmeny, že by prišiel 21. august a takéto veci.

Treba povedať, že aj keď tých komunistov v Československu bolo asi jeden milión z 15 000 000 obyvateľov, nebola to bohvieaká prevaha, ale z toho jedného milióna straníkov, ja som nebol straník, ale z toho jedného milióna straníkov v podstate, dá sa povedať, že zdrvivúca väčšina, 950 000, boli prostí ľudia. Mnohí vstúpili do strany preto, lebo nemohli iné robiť, na funkciu keď im záležalo. Niektorí to robili z prospechu, ale takí tí škodliví karieriisti, tých bolo pomerne málo. A väčšinou boli v represívnych zložkách, v Bezpečnosti a v štátnej aparátúre. Chodili sme do Prahy, ale treba povedať, že tú Československú jar v podstate začala Smena a Pražáci sa pridali, zvlášť na pôde Československého spisovateľa, tam bol Goldstücker, tam bol Smrkovský, tam som bol priamo v Prahe a vtedy som sa prvýkrát dotkol v podstate veľkého sveta, tam chodili skutočne veľké osobnosti.

Začínali sme s Romanom Kaliským a Goldstückerom, všetci tam čo boli, to je moja robota. Čo sa týka roľníkov a tých ostatných, tak to robili druhí, to som nesnímal ja. A Prúdy snímal, myslím, Strelinger. A ešte chcem povedať, že to nebola zásluha toho ktorého kameramana, čo sníma, to bolo to, že sa rozdelili sektory, že ktorý režisér sa čomu bude venovať. A Kubenko dostal na starosť Prahu. A keď dostal na starosť Prahu, tak mi povedal: „Počuj, ty si v Prahe, chodil si tam do školy, ty Prahu detailne poznáš, bolo by treba ju prechodiť takými zákutiami, ktoré nie sú ako z pohľadnice... Taký všedný pohľad na to.“ No a ja som Prahu veľmi dobre poznal.

Reakcie potom boli fantastické. Pamätám si, že stáli šóry, keď sme to premietali v kine Pohraničník, to je tam, kde je dnes Ministerstvo kultúry. Len problém tohto filmu zase spočíval v tom, že čas sa tak rýchlo valil, že keď sme v apríli, v máji dali film do kina, sme chodili po celkom Slovensku, v Bystrici, v Poprade, všade veľké šóry, aj sme to niekde nasnímali, že aké šóry tam sú, ale tak rýchlo sa to valilo, že proste z ničoho nič prišiel 21. august a ten film vlastne už bol proste starý. Vlastne už nebol aktuálny. To je najväčší problém filmu. Najväčší problém žurnálu bol, že nebol aktuálny. Nakrúcali sme žatvu, no kým ona došla do kín, už bolo po nej. A keď to išlo potom na okres, tak niekedy sa žatva na Žitnom ostrove premietala, čo ja viem, v septembri, v októbri. Proste ten dlhý exploatačný čas filmu, to bola hlavná jeho prehra voči televízii.



RUDOLF URC
dramaturg,
dokumentarista
(2007)

Samozrejme, okamih odchodu z dokumentárneho filmu bol dosť nepríjemný. Ale všetci, ktorí sme tam robili, sme vedeli, že niečo sa stať musí, pretože vedenie vtedy narátalo 16 dokumentárnych filmov, ktoré boli označené za protisovietske, protisocialistické, pravicovo oportunistické a neviem ešte aké, čiže okamžite ich v 71. roku dali do trezoru a bolo jasné, že aj tí, čo ich robili, nemôžu z toho vyliezt' beztriestne.

Jednak to boli filmy, ktoré veľmi presne zobrazovali etapu rokov 68 – 69. Po druhé to boli filmy urobené na skutočne vynikajúcej úrovni. Boli to väčšinou reportáže alebo dokumenty autentického typu. Tam sa naplno ukázalo, nakoľko blahodarne pôsobilo na film prostredie 60. rokov. Bolo to prajné obdobie napríklad na robenie rozhovorov s ľuďmi. Dovtedy bolo strašne ťažké dostať sa k ľuďom a vymámiť od nich nejakú pravdivú výpo-

ved', čo by naozaj zavážila. Každý sa nejakým spôsobom ošíval a radšej to zaobalil do nejakých fráz. Ale šesťdesiate boli roky, keď ľudia o všetkom otvorene hovorili. A dokumentaristi to cítili ako obrovskú šancu. Možno si niektorí mysleli, že využime to na chvíľu, kto vie, čo bude ďalej. Ale boli medzi tými filmami aj také, že dodnes neviem, prečo ich zastavili. Film *Čas, ktorý žijeme* zobrazoval etapu január až marec 68, kde hovorili ľudia o socializme s ľudskou tvárou, dokonca Husák tam veľmi dlho rozprával, čiže nebol vlastne veľký dôvod na zastavenie. No ale tí, čo to zastavili, už len vedeli dôvod, prečo tie filmy nepustili do kín.

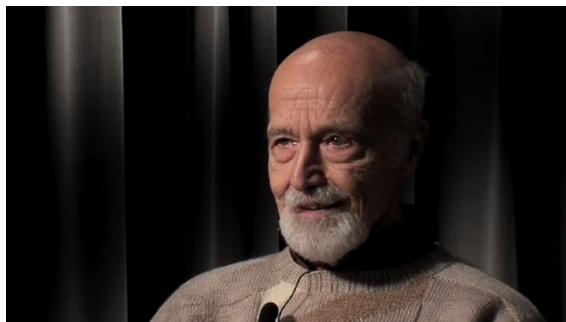
MILAN ČERNÁK

(*1932) Režisér, scenárista a dramaturg, v rokoch 1990 až 1991 riaditeľ Slovenskej filmovej tvorby Koliba. Vytvoril niekoľko stoviek spravodajských šotov a dokumentov. Jeho dominantou boli filmy so športovou tematikou a z umeleckého prostredia. Ako šéfredaktor Spravodajského filmu a jeden z autorov filmu *Čierne dni*, o invázii vojsk Varšavskej zmluvy v auguste 1968 do Československa, sa ocitol na „čiernej listine“ a bol preradený na nižšiu pozíciu v dokumentárnom filme. Z tvorby: *Majstri zimných športov* (1955), *Jachtári* (1963), *Celé mesto spieva* (1967), *Čierne dni* (1968), *Majstrovstvá sveta* (1970), *Rozhodca* (1973), *Aj taký býval šport* (1981)...



MARGITA ČERNÁKOVÁ
strihačka
(2010)

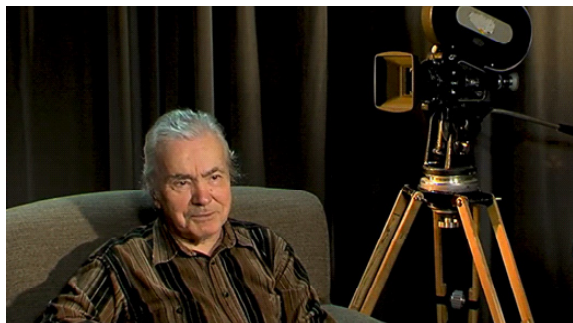
On mal dvadsať, ja sedemnášť. Padli sme si do oka a on ma oslovil, či s ním nestrihnem jeden šot. To bolo ešte na Leninovom, keď sme ešte tam mali strižňu. Bol to šot v negatíve so synchrónom. Alexandrovci spievali veľkému Stalinovi slávu. Nájsť tento synchrón v negatíve bolo šťastie. Ľahšie sa to hľadalo kvôli tomu, že sa tam spievalo „sláva, sláva“. Problém bol ale taký, že sa mi veľmi triasli ruky z toho, že ten Černák sedí vedľa mňa. Ak vám niečo hovorí, že ak sa strihá prvý záber, ktorý už je, musí sa odstihnúť za tým políčkom, a nasledujúci záber pred tým políčkom, kde sa to má strihnúť. No a ja v takom ošiali som samozrejme občas strihla vedľa, a keď som to zle-pila, tak sa mi to rozchádzalo, lebo tie políčka tam postupne začali chýbať a nebolo to synchrónne. Tak som sa zoznámila so svojím mužom. Ale dali sme to do poriadku potom, nejakým prestrihom sme to zachránili.



MILAN ČERNÁK
režisér, dramaturg
(2012)

Do filmu som sa dostal vlastne proti svojej vôli. Po maturite som sa prihlásil na Vysokú školu múzických umení, na divadelnú dramaturgiu. To bola

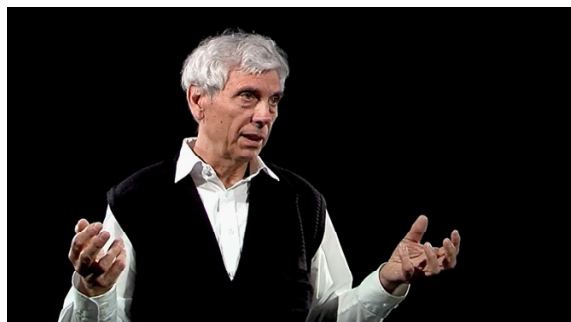
vtedy úplne nová škola, otváral sa len druhý ročník. Mal som k umeniu blízko, napriek drobnej rečovej chybe som celkom úspešne recitoval. Existoval vtedy žáner, ktorý je dnes možno dosť ťažko pochopiteľný, a to zborová recitácia. To bolo akési statické divadlo, kde zbor a sólisti prednášali básne, také celky. Okrem toho som sa venoval teórii divadelnej dramaturgie, preto som sa prihlásil na ten odbor. Skúšky som zložil, ale v prijímacej komisii bol zástupca stránickej organizácie, a ten sa zásadne postavil proti tomu, aby som mohol byť prijatý, keďže som nepochádzal z tej správnej rodiny. Musel som ísť do výroby. To bol vtedy taký zvyk, minimálne na jeden rok v nádeji, že možno robotnícke prostredie zo mňa urobí správneho človeka. Tak som si predstavil, že by som možno mohol robiť v divadle, v tlačiarňi alebo vo filme. Tlačiareň som považoval za nezdravé prostredie, vtedy sa ešte pracovalo s olovom. Na divadelného kulisára som nebol príliš fyzicky vybavený, tak som si vybral film, kde je register robotníckych povolání veľmi široký. Lenže, keď som prišiel ako maturant na osobné oddelenie, vtedy sa to volalo kádrové, tam si okamžite povedali, že žiaden robotník, ale že v Spravodajskom filme majú voľné miesto redaktora. Tak som išiel na úvodný pohovor a ostal som tam. Vtedy som ešte netušil, že to bude na desaťročia.



MILAN MILO
kameraman a režisér
(2016)

A napríklad s Černákom som robil hodne filmov, asi tridsať. On mal záľubu hlavne v športe. On bol veľký fanúšik športu. Futbal, hokej, lyžovanie najmä a tak ďalej. Druhú tému, ktorú si tak obľuboval, bolo more. Tak sme boli párkrát pri mori a robili sme s potápačmi. Len problém bol, že sme nemali žiadnu techniku na to, aby sme mohli vliezť pod to more. Takže hovorili sme o tom s kamerovým oddelením, tam vymysleli napo-

kon zariadenie na umiestnenie kamery v konve na mlieko, v takej dvadsať litrovej... No a museli sme potom požiadať bulharského kameramana, inak majstra v potápaní, ktorý mal svoju kameru, svoj kryt, lebo nezaručoval nám, že s tou môžeme vo vode niečo natočiť. To bola taká pikoška. Stratené more alebo *Stratený breh* sa to volalo, tento film. Ďalšie mal záľuby, točil som s ním napríklad o básnikoch. O Kostrovi. O folklórnych skupinách, skupina Kelčovan a tak ďalej a tak ďalej. Dobré sa mi s ním robilo, lebo až nato, že ja som rád niekde si tak spravil ľavoboček záber. A on to zistil, že si robím zábery, tak mi baterku nosil. Takže som nemohol točiť. Takže tým ma odbrzdil. Napríklad v tom, no viackrát sa to stalo, že som si takto natočil záber. Potom ho použil.



JURAJ LEXMANN
hudobný skladateľ
(2009)

Milan Černák ma prijímal do Spravodajského filmu ako šéfredaktor. Bolo to na základe konkurzu. Pamätám si, že nás uchádzačov bolo dvadsaťpäť a vybrali mňa. Bolo pre mňa záhadou, prečo si vybrali práve mňa. Neskôr mi povedal skladateľ Ladislav Kupkovič, s ktorým som sa skamarátil, že bol v tej komisii. V komisii bol aj Maxo Remeň, strihač, veľmi dobre sme si rozumeli. Mňa tam zavolali v lete 1964 a v tom roku bol obnovený slovenský týždenník *Týždeň vo filme*. Spravodajský film bol aj predtým, ale robil sa len jeden celoštátny týždenník a slovenskí režiséri cestovali so svojimi šotmi do Prahy. A od roku 1964 boli dva týždenníky a oba boli celoštátne. Ten slovenský sa dostal aj do českých premiérových kín a bol takisto dvojjazyčný. Vždy prišiel nejaký český spíker, vždy boli dvaja. Jeden český a jeden slovenský. Ďalšia vec, ktorú si treba uvedomiť, že vtedy sa mohutne rozvíjala televízia. Na Slovensku televízne vysielanie začalo v roku 1958,

ale mohutné nakupovanie televízorov do každej rodiny a skutočnosť, že rodiny trávili večery pred televízorom, to bolo v prvej polovicike 60. rokov. Naraz akoby spravodajský film stratil opodstatnenie. Pod vedením Milana Černáka sa hľadalo riešenie. Spravodajské štúdiá, ktoré vyrábali týždenníky v Európe, ale aj vôbec vo svete, boli dobre organizované a veľmi rýchlo si mohli vymieňať materiály. Hovorili sme im „cudziny“. Keď sa podľa určitých písomných údajov vedelo, že niečo môže byť dobrý šot, tak sa to priviezlo z cudziny, prípadne poslalo do cudziny. Nejakým spôsobom sa spravodajský film musel vysporiadať so situáciou, že nemohol prinášať informácie tak rýchlo ako televízia. A pamätám sa, že Milan Černák spolu s niektorými režisérmi šli na to systematicky, rozmyšľali a hľadali nové riešenia. Výsledkom toho hľadania boli sociálne témy, výsledkom toho hľadania boli monotematické týždenníky. Potom neskôr začala farba, na záver čiernobieleho týždenníka sme dávali jeden farebný šot. A tieto pekné časy prerušil vstup spojeneckých vojsk do Československa.

Ak mám hovoriť o Milanovi Černákovi, tak poviem, že novej situácie vstupu spojeneckých vojsk do Československa sa zmocnil veľmi rozumne. Okamžite išli nakrúcať všetci kameramani, všetci asistenti, každá kamera bola vonku. On im dával inštrukcie, „budte veľmi opatrní a snažte sa to sem priniesť. Spomeňte si, čo sa stalo roku 1956 v Maďarsku. Rusi vzali všetky filmové materiály.“ To sa v Československu nestalo. Potom, samozrejme, nastala normalizácia a všetci, čo boli vo funkciách, museli odísť.



RUDOLF FERKO
kameraman
(2009)

Milan Černák je trošku z iného cesta, lebo Milan Černák je predovšetkým kultivovaný človek, navyše človek dosť opatrný. Kudelku odstavili prvýkrát

za tú stanicu vo Svite. Potom, keď bol významným režisérom, odstavili ho za 68. rok, za *Leopoldovskú pevnosť*, za *Čierne dni* a všetky tieto filmy, skutočne boli trezorové, 22 rokov o nich nikto nevedel. Vtedy paralelne začal preberať jeho funkcie Černák a Černák, keď nastúpil, skutočne mu nemožno uprieť, snažil sa dodržať kudelkovskú líniu. Lebo to bola kudelkovská línia. No ale niečo sa dalo, niečo sa nedalo udržať, ale skutočne, nepociťovali sme absolútne nič, žeby sme boli obmedzovaní. Lenže, hovorím, tam, kde bol dravo žurnalistický, až taký, by som povedal, agresívny ten Kudelka, tak tam bol zas Černák trochu opatrnejší. Ale takisto aj Černák vedel, že tam bude len do času, lebo aj on bol podpísaný pod *Čierne dni*, to sa nedalo vygumovať. Potom odišiel na Mostovú.

ČIERNE DNI

Dokumentárny film, ktorý vznikol z mimoriadneho spravodajského žurnálu, podáva svedectvo o intervencii vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v auguste 1968. Autentické zábery sprítomňujú jednu z najtemnejších kapitol našich novodobých dejín, zachytávajú slovenské mestá plné tankov, protestné reakcie občanov voči okupantom aj obeť agresie. Režisérsky sa na ňom podieľali Ladislav Kudelka, Milan Černák, Štefan Kamenický a Ctibor Kováč.



RUDOLF FERKO
kameraman
(2009)

Okupácia pre mňa začala 21. augusta o pol šiestej ráno, keď mi niekto búchal na okno. Kameraman Oskar Šágghy ma prišiel zobudiť a hovorí: „Vstávaj, ty leňoch, však sme obsadení.“ No a o dvadsať minút na to, lebo ja som nebýval ďaleko od Štefánikovej ulice, kde sme mali Spravodajský film, sme vbehli do tohto. Podaktorí sme mali taký zvyk, že sme vždy mali jednu, dve kazety pripravené, že sme mali nabité. Pre istotu. Tak som rýchlo nabil dve kazety, do druhých dvoch som dal film a o dvadsať minút už som bol na uliciach. No a ako som išiel smerom do mesta, mal som takú brašničku, v nej som mal tri kazety, mal som baterku a kameru len v ruke, samozrejme, po kapsách som mal dlhšie objektívy, lebo tam sa nedal používať statív a takého veci. Stretol som nášho osvetľovača, hovorím: „Kam ideš?“ „Do roboty.“ Hovorím: „Tak, ideš so mnou.“ Dal som mu brašňu a potom sme stále po tie tri-štyri dni chodili spolu ako dvojica. To nakrúcanie bolo fascinujúce preto, lebo to mesto kypelo, vrelo. Keď som napríklad išiel na Štúrovu ulicu, tak celá Štúrova ulica prakticky skoro až na námestie bola plná nákladných áut. Na korbách sedeli, spali sovietski vojaci, boli takí unavení, že tí ľudia ich takto drgali a búchali do nich a hovorili: „Však zobud' sa, ty okupant, načo si sem prišiel?“ Skákali im po kabínach... Tam sa aj strieľalo, rozstrieľali všetky okná, však nám hvízdali guľky nad hlavami. Ale mali sme akú takú intuíciu. Televízni kameramani, ktorí pracovali so šestnástkami, to mali jednoduchšie. Fotoreportéri tiež. My sme mali veľké Arriflexy, to bola veľká kamera, 35 mm. To sa nedalo do ničoho schovať. Tak sme to robili tak, že sme sa schovávali poza ľudí. Napríklad som požiadal dvoch, oni sa takto rozostúpili, ja som za nimi kráčal, aby ma nebolo vidno... Proste tak sme to museli nakrúcať.

To je totižto takáto historka. Prvý žurnál sme nevydali, pretože laboratória, všetko bolo poobsadzované, všetko stálo, ochromený bol prakticky celý život v republike. Ale potom sa vydal takzvaný dvojtyždenník. A to keď potom videl Husák, on bol veľký fiškus, on bol advokát a veľký fiškus, samozrejme, niekto mu to doniesol, že sa premieta po kinách, tak nechali si to premietnuť, tak tieto žurnály zakázal. A Kudelka išiel normálne do laboratória, odstrihol úvodné titulky, že filmový žurnál, no a dali tam nové titulky: *Čierne dni*. A už z toho bol dokumentárny film. Bez akejkoľvek zmeny. Tak potom sa to ako *Čierne dni* premietalo a premietalo sa to aj v Oberhausene, tam sa to mohlo premietiť, malo to získať nejakú cenu, ale tam to zakázali, lebo sovietska ambasáda vystúpila, proste neželali si to. Totiž Sovietsi, aby ste rozumeli, Sovietsi natočili kontrafilm. Volalo sa to *Československo 1968* a natočili príchod sovietskych vojsk a všetko, ako sa to dialo, zo svojho pohľadu.

Po celom meste. Chodili sme po izbách, po bytoch, po strechách, po povalách, dokonca spod áut sme nakrúcali... Viem, že Jakubisko niečo nakrúcal... Totiž, treba pochopiť, že celý ten august bola otázka v podstate, dá sa povedať, dvoch dní. Možno troch. V Bratislave. To bol 21. august, ktorý bol hektický. Kde boli streľby, všetko možné. Potom bola noc, ktorá bola plná rachotu, a ďalší deň sme nevychádzali z údivu, lebo všetky tie unavené, špinavé, zablatené a zničené vojská a technika naraz tam neboli. Všetko bolo vygumované, vyleštené, všetci boli vyčistení a všetci Sovietsi nám hovorili, že: „Vot kontrarozviedka, kto toto rozstrieľal?“ A my: „Však vaši včera.“ Hovorila: „Však my sme prví.“ Taká finta. No a ten druhý deň ma ešte aj chytili, keď už tak bolo to konsolidované, možno keby ma boli chytili prvý deň, tak som v prdeli, ako sa vraví po slovensky, ale ten druhý deň ma chytili, natiahli takú pušku, priložili mi ju na prsia, že čo a ako. Píšem v knižke, ako sa mi podarilo ujsť. Proste ľudia sa rozostúpili, potiahli ma, zomkli sa a ušiel som.

A potom bolo ticho. Naraz nebolo nikoho. Nebolo, proste nebolo nič. Nevedeli sme, čo máme robiť, a vtedy Černák ako šéfredaktor povedal: „Vážení, tie vojská niekde musia byť.“ Lebo rozhlas furt fungoval a rozhlas furt hlásil, ten ilegálny, že tam sú vojská, tam sú vojská, tam je taký pohyb, tam sú také cisterny. Tak sme logicky usúdili, že niekde musia byť poschovávané. Černák vytvoril dva štáby, každý štáb sa vystrojil po svojom, v

jednom štábe bol Fodor, neskorší môj šéf, ten bol vtedy kameramanom, on išiel severnou cestou, to znamená hore na Trnavu, na Piešťany, a kukal, kde akého Rusa nejakého zbadá. Ja som išiel spodnou cestou, to znamená Nitra a potom Banská Bystrica, Lučenec, až po Košice, až na východné hranice. A všetko, čo som videl, som nakrúcal. A tam sa stali také dve, by som povedal, veľmi významné veci. V Rožňave som narazil na ten rozstrieľaný hotel, to som všetko nasnímal, aj to, kde boli guľky, aj výpovede ľudí; a pri Košiciach som sa preobliekol za sedliaka. Ako k tomu došlo? V Košiciach bol tiež pokoj. A ľudia nám rozprávali, že čo a ako. Vtedy bol rozostavaný ten hotel Slovan. To je taká výšková budova v meste. Bola to surová stavba. Tak som vyšiel hore, už bolo tak okolo piatej, šiestej poobede, a kukal som smerom na Michalovce, teraz je tam sídlisko, ale vtedy tam nestál ani jeden holý dom. Ale stáli tam kanóny a tanky a všetky mali namierené hlavne na Košice. Tak som zbehol dole, zobral som kameru, vybehol opäť nahor a spoza akéhosi múrika som tú techniku na kopci nakrútil. A potom hovorím: „Kristepane!“ A na druhý deň sme tam išli. Najprv som sa prezliekol za sedliaka, dal som si mech. To bolo takto: z Košíc išla hore cisterna a my sme sa nalepili za ňu. Mali sme auto, ktoré bolo veľmi špecificky upravené, to bol taký Barkas, to bol taký mikrobús východonemecký, na ktorom väčšinou pekári nosili jedlo. A ja som si zadnú časť Barkasu celú vyložil čiernou látkou a do nej som porobil také dierky, ktoré sa dali zakryť. Keď som tam priložil optiku a sklá boli čisté, tak som zvnútra, nikto ma nevidel, mohol prísť takto blízko k vojakovi, ako sedíš teraz ty, no a on netušil, že ho snímam. No a tak sme išli za tou cisternou a ona prišla na koniec dediny a stratila sa za takou miernou vyvýšeninou. A tam bol nejaký taký starý ujko, no a pretože som Prešovčan, tak som išiel na neho východniarsky. A všimol som si, že sú tam také dva rozostavané domy. A jeden z tých rozostavaných domov stál presne na tom miernom horizonte. Tak som si od toho dedka požičal čižmy, požičal som si takú nejakú halenu, nejaké také staré nohavice, dal som si nejaký taký klobúk, vybral som si nejaký mech, do mecha som si na spodok poukladal kazety, dal som si optiky, dal som si rezervnú baterku a na to som poukladal nejaké kapustové listy a ešte nejaké dve kapusty. Celé som si to cez plece prehodil. Celý štáb som nechal v tom krajnom dome. A teraz som tam išiel a zistil som, že tam bola taká stráž, ktorá strážila prístupovú cestu. Tak som z druhej strany vošiel

do toho domu a len vtedy, keď išlo auto, len vtedy som mohol chodiť, aby nebolo počuť moje kroky. Tak trvalo mi chvíľku, než som vyšiel hore, a keď som vyšiel hore, skoro som zdochol. Predo mnou dole celý vojenský tábor sovietsky, stavali domce, stavali stany, tam bolo školenie, tam pochodovala nejaká jednotka. Taký intímny záber. Mal som možnosť dívať sa do toho tábora, tak štyri hodiny som tam hore strávil, ale vždycky len vtedy som mohol nakrúcať, keď dole išlo auto, lebo tú Arriflexku počuť. A tak zvlášť na takom poli počuť, že hore niečo vrčí. Tak mi to dlho trvalo, dvestoštyridsať metrov som tam vytočil, a keď išla hore nado mnou nejaká helikoptéra, tak som sa musel schovať... Myslel som, že ma tam zastrelia. Všetky materiály, čo sme nakrúcali, sme posielali do Viedne.

Keď sme to vyvolali, tak sa urobili dve kópie. Jedna kópia sa u nás spracovávala a druhú sme poslali do rakúskej televízie a ona to potom odvysielala. Večer sme sa vrátili, ráno to doniesol Forisch už vyvolané a večer sme sa dívali na správy a naraz počúvam, že som najdrzejší filmový kameraman východného bloku.



MARGITA ČERNÁKOVÁ
strihačka
(2010)

Teraz mi ten 68. napadol. Napríklad, bývali sme na Jelačičovej v takom filmárskom družstevnom dome a o piatej ráno sme sa zobudili na strašný hluk a telefón. Telefonoval Martin Hollý, ktorý býval na piatom poschodí, a hovorí Milanovi: „Pozri sa von, vonku sú tanky.“ On to z toho piateho videl, my nie. My sme boli na prízemí. Ostali sme úplne v šoku a manžel tým, že točil Spravodaj, volá Šághymu a hovorí: „Osinko, ty máš jediný auto, utekaj na Spravodaj, vyber kameru a treba ísť točiť. Sú tu tanky.“ O siedmej bol už Šághy u nás na Jelačičke aj s kamerou a natočili zopár záberov, lebo

to vtedy ešte len šli. Hneď ráno sa v Spravodaji začali vraj ľudia schádzať. Viem od muža, že keď oni prišli od nás, že niečo natočili, už tam boli ľudia pripravení. Prišli. Každý prišiel okamžite, že čo sa deje, treba to točiť. Proste bola to taká samozrejmosť. Sme tu a treba točiť. Aj keď mali poniektorí potom problémy. Stále sa báli, že niekto príde a poberie kamery, materiál... Potom mali také heslo, že ak by bol Spravodaj okupovaný, tak bude v okne váza s kvetom a naopak. Alebo opačne, už sa nepamätám, že keď tam bude kvetinka, štáb môže prísť späť. Keď tam kvetinka nebude, pakujte sa, nechodte sem. Viem, že môj muž spával v byte mojej mamy. Báł sa, že ho prídu zatknúť, pretože rozhlas okupovali. Títo kameramani sa potom rozišli okamžite von a točili každý samostatne. Rudo Ferko o tom rozprával, ako točil tajne z okna hotela, pretože keď vojaci zazreli kameru, bolo zle. Takto mohli potom vzniknúť aj niektoré tie filmy. Veľmi dobrých kolegov som mala.



ALEXANDER STRELINGER
kameraman, fotograf
(2010)

60. roky, ktoré spomínate a o ktorých sa učíte, že to bolo obdobie nesmierneho rozkvetu umenia v soc-dem štátoch, pre nás, ktorí sme boli v najlepších rokoch, boli sme tridsiatnici, to bola doba nadýchnutia sa, ohromných akýchsi nevedomelých nádejí. Jednoducho čas, ktorý smeroval k lepšiemu. Smeroval k akémusi ideálu. A to vyvrcholenie, ten zlom, tá okupácia – to bola trauma, hrozná trauma, pretože si človek uvedomil, že všetky nádeje, ktoré sa vytvárali v skoro celých 60. rokoch, sú znivočené, jednoducho už nebudú, už neexistujú, už sú zrušené. A do istej miery by sa to teda malo v týchto dvoch filmíkoch prejaviť, ono sa to tam neprejavilo, pretože autocenzúra režisérov, ktorí to nakoniec poskladali, bola taká silná,

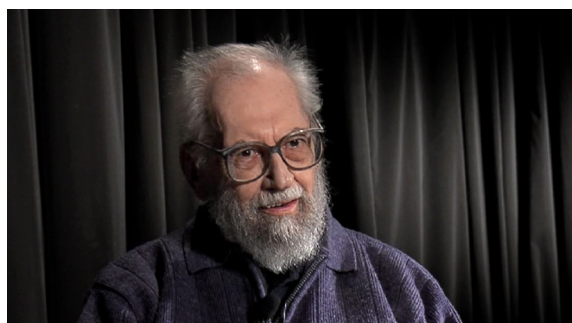
že dúfali, že keď budú mierni, filmy sa dostanú do distribúcie. Dostali sa síce, ale len asi na desať dní. Takže my kameramani, ktorí sme na týchto filmoch spolupracovali, na tých *Čiernych dňoch*, tam to bolo aj trochu o hubu, pretože Rusáci strieľali. Strieľali hlavne, keď videli, že niekto ich chce dokumentovať. Nebol som nijaký veľký hrdina, medzi nimi som sa nepohyboval, ale sedel som v okne, ako je dnes Sporiteľňa, na rohu SNP, a mal som kameru s teleobjektívom a s ním som snímал to, čo sa na tom námestí dialo. No ale potom začali po mne predsa len strieľať, niekto si ma tam všimol, nejaký odlesk toho veľmi širokého skla na tom teleobjektíve, tak som sa premiestnil do inej budovy, zase na poschodie, tam, kde je Věčko. A to bolo všetko, viac som v tých *Dňoch* nefungoval.



MILAN ČERNÁK
režisér, dramaturg
(2012)

To boli dve strany jednej mince. Spravodajský film zaznamenal okupáciu takzvaných spriatelených vojsk veľmi jednoznačne, pokiaľ ide o stanovisko. Nakrúcali sme vtedy monotematický týždenník a dokumentárny film *Čierne dni*. Podarilo sa nám tieto materiály, či ako surové denné práce, alebo hotové filmy, dostať do celej Európy. Tak nám to patrične zráтали a ja som sa dostal na čiernu listinu, to znamená medzi ľudí, ktorí patria medzi nepriateľov strany a vlády. Tých čiernych listín bolo niekoľko úrovní, to znamená v rámci mesta, v rámci kraja, v rámci Slovenska a najvyššia čierna listina v rámci celého Československa, to bolo na ÚV v Prahe. No a ja som mal tú česť, v úvodzovkách, alebo bez úvodzoviek, byť v tej najvyššej, kde zo slovenského filmu patrilo len päť ľudí. To bola jedna forma represie a druhá samozrejma bola odvolanie z funkcie, ale to prišlo neskôr, pretože zmeny po dvadsiatom prvom auguste boli veľmi pomalé a išli postupne.

To nebolo ako úderom zázračného prútika, že teraz sa všetko zmení. Lebo aj skupina vysokých straníckych a vládnych funkcionárov, ktorá sa chcela vrátiť do obdobia pred pražskej jari, nezískala rozhodujúcu moc tou Moskovskou schôdzkou. Proces normalizácie, ktorý začal, išiel veľmi pomaly, postupne, trval skoro dva roky. Ani Dubčeka sa nepodarilo odstaviť okamžite, stal sa predsedom národného zhromaždenia, ako odkladacie miesto bol veľvyslancom v Turecku, a až potom sa povedalo naplno, že je škodca a treba ho odstrániť.



PAVEL FORISCH
vedúci filmovej
produkcie a výroby
(2013)

Kameramani boli vystavení obrovskému nebezpečenstvu zo strany sovietskych vojsk, ktoré boli meter za metrom postavané a hliadkovali, sledovali, čo robia z transportérov, ľudia nadávali na nich. A prežili sme tie najhoršie chvíle, keď sme zachytili tú dievčinu, keď zomrela pri univerzite, toho chlapca pri Hlavnej pošte. Aj sme im boli na pohrebe, čo bolo veľmi ťažké sa dostať, strážili to eštecháči a konfidenti a provokatéri, ktorých strana vysielala, aby robili neprijemnosti. Zapisovali si mená kameramanov, mená fotografov, ktorých potom prenasledovali. My sme mali za úlohu natočiť materiál a točili tam kameramani, všetci kameramani Spravodajského filmu, všetci prišli do práce. Boli v práci už ráno o šiestej. Šághy s Fodorom boli ráno o šiestej, s tým, že dostali hlásenie od susedov, že tu sú tanky, ktoré sú označené bielou širokou páskou a sú to asi ruské. Keď sme prichádzali do štúdia, už nabíjali materiál a žiadali nás, že treba zohnať materiál a peniaze pre tých ľudí, ktorí pôjdu von, a potraviny aby dostali na cestu. Autá a benzín aby dostali na cestu. Prišiel Kudelka s Černákom, okamžite sa chopili svojej práce, okamžite rozdelili prácu kameramanom, techni-

kom, ktorí sme tam boli a boli sme len traja produkční. Stašík, Rudo Silný a ja, ostatní neprišli. V ten deň prišli všetci strihači a začali strihať. Strihali na tri zmeny. Obrovské množstvo materiálu bolo a nehovoriac o tom, že sa veľmi slušne a hrdinsky zachovali všetci pracovníci Filmových laboratórií, ktorí boli na Červenej armáde. Teraz je to Grösslingová, Filmový ústav. A tam v suteréne boli laboratóriá s jedným automatom na čiernobiely materiál, vyvolávali deň noc, robili pozitívy, modráky, a negatívy ukladali do trezoru. Bohužiaľ, tie negatívy sa nezachovali. Prenášanie materiálu od kameramana nebolo jednoduché, tí konfidenti dávali pozor, nesmela sa niest kazeta alebo krabica, to neexistovalo. Vo veľkom nebezpečí bol dvakrát Ferko, trikrát Šághy, raz Fodor. Kudelka v to isté ráno, ako prišli Rusi, išiel za Husákom na ústredný výbor na Hlbokú, sprevádzal ho Fodor, natočil ho, ako si s Husákom podáva ruku a pýta sa Husáka: „Súduh Husák, potrebujeme materiál, potrebujeme peniaze, potrebujeme benzín, a čo máme točiť?“ A tá veta sa zachovala: „Točte, čo vidíte, každý meter nám bude raz dobrý.“ To sme si zachovali všetci, že to Husák povedal. Husákové slová, je na sto percent jasné, sa splnili. Dostali sme materiál, koľko sme potrebovali, dostali sme peniaze, koľko sme potrebovali, benzínu, koľko sme potrebovali. Laboratóriá dostávali surovinu, na ktorú to kopírovali, to bola dosť vzácna surovina, materiál na modrák bol pomerne drahý.

Dostali sme od Kudelku za úlohu každý večer denné spravodajstvo dopraviť do viedenskej televízie a stade do Mníchova, do žurnálu Fox, a Fox to poslal do Londýna a z Londýna to išlo do celého sveta denne. Prvú noc išiel Bródy so Stašíkom, ale nakoniec Stašík nevedel nemecky, tak som šiel ja. Hovorím: „Striedajme sa, nevydržíš to. To je 500 kilometrov, robiť denne v noci.“ A on: „Čoby nevydržím.“ A vydržal. Robili sme to takmer mesiac a tie materiály sa do celého sveta dostali a za to sme aj boli najviac postihnutí.

Nakoniec sa rozhodli, že z toho vyrobia týždenník *Čierne dni*. Týždenník sa robí ako krátky film, len je to rozdelené do niekoľkých krátkych snímok. A krátky film je v tej istej metráži, len je to krátka jedna monotéma, a toto sa robilo takým istým spôsobom. Takže sme spravili monotematický týždenník, nazvali sme ho *Čierne dni* a išiel v kinách ako žurnál. A ako to zistili straníci na ÚV, okamžite to zastavili a kázali to z kín stiahnuť. Kudelka, chytrá myška, ohromne rozumný chlap, dal stiahnuť všetkých 190 kópií

z celej republiky, za jeden deň sme mali vyrobené úvodné titulky: Krátky dokumentárny film *Čierne dni*. A znovu to išlo do kín, do krátkych filmov, stránci boli spokojní, a pokiaľ na to došli, už bolo dopremietané.

DRAK SA VRACIA

Film režiséra Eduarda Grečnera z roku 1967 je adaptáciou rovnomennej novely Dobroslava Chrobáka. Balada o láske, nenávisti a hľadaní cesty z osamelosti. Dramatický príbeh uzavretého a neprístupného hrnčiara Martina Lepiša, ktorého okolie obviňuje zo skutkov, ktorých sa nikdy nedopustil. Po rokoch sa vracia, ale ani jeho statočná pomoc dedinčanom mu neprinesie ich dôveru.



AGNEŠA KALINOVÁ
filmová publicistka
(2009)

O tomto viem skutočne veľmi veľa, pretože manžel bol veľkým obdivovateľom Bélu Balázsa, dokonca v roku 1946 si zorganizoval úradnú cestu do Budapešti, aby ho objavil. Nesmierne si ho vážil, pretože ho poznal ako prvého autora filmovej estetiky, a zároveň preto, lebo Balázs prvý pred rakúskym súdom presadil uznanie, že film je umenie, a nie komerčný výrobok. To sa udialo niekedy v prvej polovici 20. rokov. Možno tu budem trochu kecať, ale myslím, že mi to takto manžel reprodukoval. Béla Balázs emigroval z Maďarska v roku 1921, teda po potlačení maďarskej revolúcie. Kým vo Viedni písal filmové kritiky, nejaký filmový výrobca ho zažaloval, že poškodil jeho výrobok. Dal to na súd a práve tam Balázs porotu presvedčil, že film je umelecké dielo a že má právo v novinách zverejniť svoje kritické stanovisko presne tak, ako sa to môže pri literárnom diele alebo pri nejakom divadelnom predstavení. Potom odišiel do Nemecka, kde ako scenárista pracoval na filme *Modré svetlo* s Leni Riefenstahlovou v hlavnej úlohe. Dokonca nám Balázs tvrdil, že s ňou niečo mal. Maďarsko bolo dosť odrezané od sveta a vrel nám, že si ho v Budapešti nikto nevšímal. Manžel ho teda pritiahol do Bratislavy. Neskôr, po nástupe Hitlera v Nemecku, emigroval do Moskvy a myslím, že tam už sa k nejakej vážnej filmovej práci nedostal. No a Balázs bol taký veľmi živý šedivý pán a pamätám si, že na nejakom filmovom festivale mal mať na hradnom amfiteátri príhovor. V tom čase bolo prísne zakázané verejne hovoriť po nemecky, pretože nemecký jazyk bol vtedy absolútne zakázaný, a Balázs sa ani po desiatich či dvanástich rokoch strávených v Moskve po rusky veľmi nenaučil. Takže keď mal na tom festivale vystúpiť, lámanou ruštinou všetkým divákovi povedal, že mohol by hovoriť po rusky, ale je to tak, že ak nejaký jazyk ne-

viete veľmi dobre, tak hovoríte len to, čo viete, a nie to, čo chcete povedať. „Tak vás prosím, aby som k vám prehovoril jazykom Goetheho a Marxa.“ Hovoril teda po nemecky a aj napriek tomu zožal potlesk. Balázs bol veľmi zaujímavou postavou a môj manžel nástojil na tom, aby niečo napísal, aby napísal nejaký scenár. Nakoniec si vybral Chrobákov námet, pretože sa mu zdal dosť mýtický a zaujímavý. Neviem, ako sa to udialo, prečo to nevyšlo, ale manžela to veľmi mrzelo. Myslím, že ten scenár nezodpovedal vtedajším predstavám. Neviem, či ten scenár niekde existuje, ale v podstate Balázs vychádzal ešte z expresionistickej filmovej tradície, a to v roku 1945, keď tu prevládala realistická, popisná a rozprávajúca epická podoba filmu, bolo nepredstaviteľné nakrútiť. Aj napriek tomu, že sa akosi nepohodli, Balázs do Bratislavy chodil intenzívne dva alebo tri roky a pomerne často sme sa aj s jeho manželkou stretávali, dokonca neskôr i v Budapešti. Manžel teda ten scenár nezarazil, ale nebol presvedčený, že to, čo vzniklo po tak dlhom úsilí, je filmovateľné. Nakoniec to prišlo do kín až v roku 1968, ale neviem, do akej miery Eduard Grečner vychádzal z tohto Balázsovho scenára, čo už existoval.



EDUARD GREČNER
režisér
(2007)

To je Chrobákov *Drak* z roku 1947. Na tom pracoval autor, ktorý vtedy ešte žil, Dobroslav Chrobák, na tom pracoval Béla Balázs, známy estetik a kritik svetového formátu. A takisto skvelý divadelný režisér Ján Jamnický. Bolo by sa to aj udialo, nebyť februára 1948. Február 1948 priniesol kritériá, o ktorých sme hovorili. Tam to už začalo. Tam boli predpísané tieto témy a *Drak* tematicky zrazu nepasoval do toho schematizmu, ktorý bol nadikтовaný. Ja som sa k tým materiálom dostal až dodatočne, ale bolo to pre

mňa veľmi zaujímavé a svojím spôsobom tragicky groteskné. Pretože som sa tam dočítal kuriozitu. Poznáte príbeh Draka, tak viete, že Drak sa odniekiaľ vracia, to je hlavná téma, ale nevie sa, odkiaľ sa vracia. Bélu Balázsa, Jamnického a samotného autora Chrobáka nútili do toho, ideologická komisia, aby zobrazili, ako sa z Draka, ktorého dedina nenávidí, stane nejaký slušný človek. No a neprišli na nič iného ako na takú epochálnu somarinu: Drak medzitým, čo bol preč, pracoval v nejakej továrni a stal sa z neho uvedomelý robotník. Riešenie sa pochopiteľne nemohlo páčiť ani autorovi, ani Bélovi Balázsovi, ani Jamnickému, takže svojím spôsobom pre mňa dobre, že som mohol túto tému vziať ja a urobiť ju. No ale čo ja viem, všetko toto boli veľmi silné tvorivé osobnosti, keby ich nechali na pokoji, tak by možno vznikol celkom iný *Drak* a ja by som musel nakrútiť opäť niečo celkom iné. Po tejto stránke mne táto tragikomická epizóda z kultúry pomohla, aby som sa mohol *Drakovi* venovať naplno.

Scenár filmu, ktorí napísali oni, to bol proste prepis novely z hľadiska deja. Ja som si v *Drakovi* postavil inú ťažnosť. To, čo mňa na novele očarilo, to znamená úžasná atmosféra toho textu, ktorá je vyvolaná nie príbehom, pretože ten je jednoduchočký, ale ktorá je vyvolaná slovesným umením Dobroslava Chrobáka. Tam cítite v každom okamihu úžasnú atmosféru. Rozmýšľal som nad tým, akým spôsobom vyvolať rovnakú atmosféru filmovými prostriedkami. A to bol pre mňa cieľ a zmysel, prečo som sa do *Draka* pustil. Ak sa mi to podarilo, tak je dobre. Ale bola to neobyčajne náročná práca. Ono sa to uzavrelo až prvými tristo metrami nakrúteného filmu v ateliéri. Keď som si to premietal ako prvé denné práce, tak som zmeravel. Pretože som zistil, že to vôbec nie je to, čo ja chcem, zrazu z toho obrazu vystupovalo všetko zreteľné, dekorácie, rekvizity, všetko bolo vykreslené – ako to objektív dokáže, objektívne, skoro by som povedal – dokumentárne. Dokonca ateliér bolo poznať, že je to ateliér. Dokonca na štruktúre steny bolo poznať, že to je sadra. Všetko, čo som na filme nenávidel, to som tam videl. Absolútne tam nebola žiadna atmosféra. Tak som si zavolať priateľov Barabáša a Uhra, premietol som im to. Povedal som im, že som zúfalý, neviem, čo s tým, takto to absolútne nechcem, potrebujem tam dostať atmosféru. No a tak z tejto spoločnej konferencie nad nepodarkom sme prišli na jeden nápad, no a ten sa stal potom kľúčom k snímaniu celého *Draka*. Ten nápad pramení niekde v *Slnku v sieti* a kamere Szomo-

lányiho, ktorý tam použil na nakrúcanie transfokátor. A transfokátor nám dovolil niečo, čo som ja potom požadoval. Prišli sme na to, že to budeme nakrúcať dlhými ohniskami. Hneď po prvých denných prácach som zistil, že toto bolo to, čo som chcel. Realita toho prostredia ustúpila do pozadia, ona tam bola, ale nebola ostrá, ostrili sme len na to, čo sme potrebovali. A tým sa vytvorilo, čo som potreboval. A takto sme nakrútili celého *Draka*, dlhými ohniskami a transfokátorom. A tým sme docieli nielen to, že realita ustúpila do úzadia, pretože nebola podstatná v príbehu, ale dokonca ešte sa nám aj podarilo vyvolať tajomnú atmosféru. Predmety, ktoré sme tam zobrazovali, sa zrazu menili na estetické faktory. Vyžarovalo to zvláštnu atmosféru, tá v ňom ostala. Ja som s tým filmom veľmi spokojný. Ja by som tam nenechal ani dnes nič, dokonca ktovie, či by som to dokázal takto dnes nakrútiť.

Čo sa týka úspechu toho filmu, ja som s ním mal úspech, ale v Moskve. Premietalo to Iskusstvo Kino, malo tisícdivo miest, bolo nabité, ale to nebol môj najúspešnejší film. Môj najúspešnejší film je *Jaškov sen*. Ten vysielala americká televízia, a to je pre mňa znamením, že to je väčší úspech ako také rozpačité prijatie *Drak sa vracia* na Slovensku. Ale to malo tiež svoju mimofilmovú súvislosť, prečo sa *Drak* takým spôsobom neujal práve v tej dobe, keď sa premietal. Nezabúdajme na to, že v januári 1968 celá spoločnosť žila úplne inými otázkami. Nastúpil Dubček po Novotnom, došlo k mohutnému otrasu komunistickej tejto, vyzývali prezidenta v marci, aby sa vzdal Novotného, aby uvoľnil priestor. Celá spoločnosť bola orientovaná úplne kdesi inde, ten *Drak* prišiel v nevhodnú dobu do kín. *Drak* je oceňovaný až dnes, teda v omnoho neskorších časoch, ako keď vznikol.

Drak je môj najosobnejší film vôbec zo všetkých filmov, ktoré som nakrútil. Tam teda okrem drámy jedinca, ktorého spoločnosť odmieta, bol možno podvedomý autorský pocit. Je tam ešte aj určitá citová kalamita, ktorá sa prihodila Eve. Eva milovala Draka a vydala sa za Šimona. No to je zamotanie citového príbehu a ja som sa tiež ocitol v takej situácii. Bol tam kus zo mňa, tak ako Gustave Flaubert o *Pani Bovaryovej* hovorí: „Emma – to som ja“, tak ja môžem povedať: „Eva – to som ja“ v tom filme. Citový zmätok, ktorý vyvolá manželstvo, ktoré sa nevydarí, a láska k inému, to tam kdesi osciluje. Nikto to okrem toho autora nevie, že tam je zakliaty príbeh toho, kto to filmuje. Možno aj preto ten film tak rezonuje, pretože

je do neho vložený citový kapitál a že sa tam dostal Evin pocit, ktorý som mal precítенý dopodrobna.

Spolu s Uhrom sme preniesli z neorealizmu k nám určitú estetiku, a tou je práca s nehercom. Práca s nehercom *Drakom* skončila, jednak som zistil, že do tak zložitého citového trojuholníka nemôžem obsadiť nehercov, tí mi to jednoducho neuhrajú. A hneď rovnými nohami som skočil do toho najzložitejšieho. Pracovať so špičkovými hercami českými a slovenskými, však Lukavský, Valach, Vášáryová, to bola trojica špičkových hercov. A ja som bol v tomto v porovnaní s prácou s nehercami začiatocník. Všetko to aj pre mňa bola taká výzva, ja som síce pracoval s hercami aj v divadle, nebolo to pre mňa také nové. Ale vtedy sa aj zlomila moja estetika v tomto, že ja som opustil neorealizmus a začal som sa venovať niečomu, čo vyvolávalo veľa otázok, nazval som to introvertný realizmus. Pokiaľ môžem o tejto téme, tak tu na *Drakovi* sa to dá najlepšie ukázať. Tam sa zdanlivo nič nedeje. Ale deje sa tam vo vnútri tých postáv strašne veľa, a to bola tá výzva režijná, ako to dosiahnuť, aby to z toho nezmizlo. To bola najlepšia úloha, ktorú som si pred seba postavil, a mám taký pocit, že táto myšlienka sa najviac odráža v *Drakovi*. Ani v tých neskorších filmoch, ešte *Pozemský nepokoj* je robený touto metódou, ale *Jaškov sen* je skôr, by som povedal, detektívka než taký nejaký subjektívny ponor. V *Drakovi* je to najčistejšie.

Totíž, celý ten prúd neorealizmu aj používania nehercov má obmedzenia aj tematické. Všetko sociálna téma nemá veľa možností, to je jednoduchá scéna, niekomu sa ubližuje a my mu bránime, takáto schéma sa vyčerpá raz-dva. Zložitejšie vnútorné vzťahy medzi postavami, medzi účinkujúcimi, teda postavami deja, na to neorealizmus nestačí. Aj krátka doba životnosti neorealizmu v dejinách kinematografie bola vystriedaná francúzskou novou vlnou, kde sa už potom začalo viac psychologizovať, u Resnaisa to napríklad dospelo k absolútnemu ponoru do vnútra človeka. Vlastne ani nevieme, či je tam príbeh alebo nie, ale je tam úžasné napätie. Samotný neorealizmus vyčerpá svoj materiál a bolo potrebné prejsť k niečomu inému u mňa. Zlom nastal práve v okamihu *Draka*. Tam sa preukázalo neobyčajné tvorivé partnerstvo pri filme. Aké je to kolektívne dielo. Kameraman, ja hovorím básnický nadaný kameraman Rosinec, ktorý pracoval s tou optikou, naozaj čaroval, čo sa dalo, a muzikant Ilja Zeljenka, tak bez týchto

dvoch ľudí by som *Draka* neodovzdal v takej podobe, v akej je. A bez ich umeleckého silného vkladu.

Nespreneveril som sa *Drakovi* ani Chrobákovi. Chrobák v jednom koncepte vo svojej próze má, myslím, že sa to volá *Chlapská reč* alebo tak nejako... Tam postava, z ktorej sa vyvinul Drak, odchádza z dediny. A toto som ja použil, mne bolo proti mysli, aby sa Drak, tak ako som ho vnímal, aby sa zmieril s tým, že mu takýmto spôsobom ublížili a on tam napriek tomu ostáva. Tak ako dedina pohrdala jeho výnimočnosťou, tak Drak mal právo pohrdnúť dedinou a nechať ju tam v tom všetkom. Ja som, na rozdiel od Chrobáka, ešte zvýšil hodnotu diela, aj som Draka neurobil ako obyčajného hrnčiara, ale ako umelca, ktorý z tých nádob vytvoril sochy, a tým som chcel do protikladu postaviť spoločnosť a umelca. Ten protiklad vtedy v tej dobe bol veľmi živý. Vtedy umenie stálo ostro proti spoločnosti. To som chcel doceliť miernym posunom tkaniva toho diela, že spoločnosť umelcom opovrhuje a snaží sa ho vytlačiť na okraj. Nie je náhoda, že práve umelci a umenie, tvoriví ľudia povalili železný režim, tá vzbura začala v umení. A toto všetko som cítil a chcel som to dostať do filmu. Takže dúfam, že je to cítiť.

Schvaľovanie *Draka* bola dráma sama osebe, lebo zase mi otlkali o hlavu robotnícke peniaze, že ich na to nemôžu dať, že je to odťažitá látka, že to so súčasnosťou nemá nič spoločné. Ale ja som nemohol ísť s kartami na stôl a povedať im, že to je absolútne súčasný problém. Ten problém je súčasný, ale to som nemohol povedať, lebo by mi to rovno zakázali. Tak som to všelijakým spôsobom obhajoval, no ale už som mal aj určité renomé a už som mal aj veľkých zástancov a obrancov v umeleckej obci a vo filme. Marenčinova tvorivá skupina sa veľmi jednoznačne postavila za film, za realizáciu, takže tam už nebol tento problém. Ale na začiatku to vyzeralo, že už... no, preto tam je tá dvojročná pauza medzi *Nylonovým mesiacom*. Lebo celý jeden rok sa zápasilo o to, aby sa vôbec táto téma dostala do takzvaného dramaturgického plánu a mohla sa realizovať. Nebyť zásahu tých ľudí, ktorí pracovali v dramaturgii a v tvorivej skupine, tak by sa to nebolo dalo. Veľkú autoritu tam mal Albert Marenčin, a ten sa celou váhou svojej osobnosti postavil za to, aby sa film realizoval, takže niekedy tie šťastné náhody človeku pomôžu.

Ja nekričím od prírody. Nemám na to hlasový fond, ale ani povahu. Dostal som sa do ťažkého konfliktu s Valachom. Čítali ste to? Aj som to uverejnil vo svojej štúdií o Valachovi. Ten materiál o Valachovi, tam o tom hovorím. On ma proste nivočil, on chcel hrať hlavnú postavu, ja som nechcel iného. Vysvetľoval som, prečo to tak je, Drak je človek, ktorý fyzicky nepatrí do toho kolektívu. Kolektív ho neznáša, pretože on sa ani nepodobá na našinca, on je niečo iné, čudné. Hovorím Valachovi, že do slovenského prostredia absolútne zapadne. Všetliakým spôsobom som ho lákal, nakoniec sa na to dal. No opakujem túto historku, lebo inú nemám. Už bol v ateliéri, prišiel v takých hološniach a hovorí: „Toto ja mám takéto nosiť? To nie. Viete čo, ja to nebudem hrať.“ Už boli rozsvietené lampy, Rosinec za kamerou a všetko pripravené na prvý záber. On to vzdal. On povedal, že to nebude hrať. Teraz čo s tým? Tak som ho zavolať za kulisy: „Tak ma počúvajte, pán Valach. Vy mi hovoríte, že vy tú postavu necítite. Ja som robil s nehercami. S nehercami som dosiahol to, že keď oni to cítili, tak to bolo dobré. Ja sa vykašlem na to, čo vy cítite, vy ste herec Slovenského národného divadla. Tak to zahrajte.“ A takto som ho položil na lopatky. A prijal tú úlohu, bol to neustály zápas, ale nakoniec sme sa skamarátili. Toto bola moja režijná metóda. Keď som potreboval dostať napríklad napätie do scény, to bol taký fígel'. Eva po návrate, keď on jej oznámi, že vrátil sa ti Drak. Tam je záber, že dedina sa rozhodne o tom, že oni dvaja majú oslobodiť čriedu. To je taká zákernosť, že dostať týchto dvoch, aby sa navzájom strážili. A ona ho vypravuje na cestu, po celú dobu som hovoril Milke: „Vy sa naňho nesmiete pozeráť.“ A on si vyžaduje, ako si prebral od nej tú kapsu, tak si vyžaduje, aby sa naňho aspoň raz milo pozrela. Ona hľadá niekde inde. Tak toto sme si naskúšali a spustil som kameru. Teraz celé to, čo som s nimi nacvičil, tak prebehlo, ale ja som nestopol kameru, nechal som ich, aby sa pražili trochu vo vlastnej šťave. Oni ostali v tých rozpakoch, ona sklopila zrak, Valach zneistel. Dosiahol som niečo úplne autentické a potom som stopol. Myslel som, že ma Valach zabije: „Prečo ste ma nechali, už dávno ste to mali stopnúť, to je úplný nezmysel.“ Hovorím: „Toto bolo to najkrajšie, čo ste zažili, tam sú presne tie rozpaky. Vy ste ako profesionáli vedeli, že ste sa nemohli pozrieť na mňa a vynadať mi, že nejako to musíte dohrať, a to som práve potreboval.“ Takže takto som docielil aj vo vzťahu medzi tými postavami takú určitú autenticitu. Toto je môj spôsob réžie,

vymýšľania všelijakých fígľov na hercov, ako z nich dostať to autentické.

Mne sa z celého filmu tento záber najviac páči, ale potom sme už boli zohratí. Ešte mám krásnu historku, tiež svedčí o mojom spôsobe režirovania. Po premiére som bol zvedavý, čo mi povie Lukavský, a on mi povedal: „Pán režisér, vy jste mi celou tu dobu zatajil, v jakém krásném filmu to hraji!“ No tak to bolo to najvyššie ocenenie. Čiže on hral a nevedel ani štruktúru toho filmu, on jednoducho hral to, čo som mu povedal, že som mu to zatajil. Nie, ja hercovi nepoviem, aký mám zámer, lebo by som to pokazil a stalo by sa z toho divadlo. On by ten zámer chcel zahrať, a to som práve nechcel. Treba trošku inými metódami dosiahnuť to, čo chcete. To sú také moje finty a všelijaké fintičky.

FILMOVÁ A TELEVÍZNA FAKULTA VŠMU

Filmová a televízna fakulta je najmladšou z troch fakúlt Vysokej školy múzických umení v Bratislave (1949) a najprestížnejšou vysokoškolskou výchovno-vzdelávacou inštitúciou, ktorá poskytuje komplexné vzdelanie v oblasti filmu, televízie a audiovizuálnych umení. Bola založená rozhodnutím československej federálnej vlády v roku 1990. Od septembra 2003 sídli v budove na Svoradovej ulici.



MARCELA PLÍTKOVÁ
dramaturgička,
režisérka spravodajských
a dokumentárnych filmov
(2015)

V Bratislave na VŠMU, na divadelnej fakulte, už okolo šesťdesiateho štvrtého roku sa otvorila katedra scenáristiky a dramaturgie. A práve v tomto sedemdesiatom štvrtom, piatom, chceli vytvoriť, aj vytvorili odbor Dramaturgia a scenáristika dokumentárneho filmu. Bol v tom dosť zainteresovaný profesor Ernest Štric, ktorý bol vtedy dekanom, a tá koncepcia bola myslená smerom k televízii a myslelo sa, že to budú najmä dokudrámy. Vtedy taký úspech mala *Jaltská konferencia*, zo zápisnice sa urobila taká aranžovaná dokumentaristika. No a pozvali tam prednášať mňa, ako na ten dokument, a pozvali takmer súbežne so mnou Slivku. Ja som k Slivkovi nemala nejako blízko, toto nás vlastne zbližilo, lebo sme sa pozreli na seba a sme si povedali, že to je úplný nonsens, úplná blbosť táto vec. No ale nemôžete povedať rektorovi, dekanovi, neviem komu všetkému, že je to blbosť. Tak sme túto ponuku vlastne prijali, ale sme si povedali, že to bude me viesť k tomu, aby to bol dokumentárny film. Riadny film. Teda autorský, aj s nakrúcaním. Proste bol nonsens písať scenáre pre dokumentárne filmy, to sa vyvíjalo dokonca k tomu autorskému filmu. Dnes si dokumentaristi napríklad ešte aj kamerujú sami.

Takže my sme začínali s dialkármi, televízia mala také školské oddelenie, že keď sme tam povedali, že mali točiť filmy, tak v tej televízii ich púšťali k filmu robiť a potom, keď sme otvárali denné ročníky, tak postupne sme sa snažili budovať takú možnosť, aby mohli nakrúcať. Štúdio vtedy samozrejme nemala divadelná fakulta, ale zase sa podarilo zohnať strihací stôl, celá technológia bola televízna šesťnástka, tam sa vytvorili také nejaké bartrové dohody, že my budeme im doškolovať ľudí, oni nám uvoľnia mixáže,

materiály, niečo sa kupovalo, niečo bolo. Tak takto sa to dávalo dohromady, ten dokumentárny film.

A samozrejme stále sme museli obhajovať túto myšlienku, že prečo dokument. A v tomto obhajovaní tejto myšlienky som bola veľmi dobre vycvičená, lebo začínalo to v tých sedemdesiatych rokoch, potom v deťdesiatych sa na tejto báze zakladala aj samostatná Filmová a televízna fakulta, a ja som si to potom ešte zopakovala v tej Bystrici, kde sme vpašovali dokument do divadelnej fakulty, a pre divadelníkov bol dokument niečo špinavé, hnusné a zablatené, takže to sa vždy ťažko presadzuje. Dokument nemá ani kulisy a nevyužíva výtvarníkov, ani sa to nevenuje Shakespeareovi.

Na Slovensku bolo veľmi málo ľudí profesijne pripravených. Ak si predstavíte od toho štyridsiateho šiesteho alebo siedmeho, neviem, kedy sa tá FAMU zakladala, každý rok do toho pražského prostredia vypadlo tridsať, štyridsať filmárov. Tu by sme vedeli zrátať absolventov FAMU na rukách. Niektorí ani neboli absolventi, napríklad Holly, ten to nikdy neabsolvoval, alebo Grečner. A tu jednoducho neboli tí ľudia, ale teraz si predstavte, že zakladal sa slovenský film, v päťdesiatom treťom a štvrtom sa stavali ateliéry na Kolibe. V šiestom, siedmom začínala televízia. Televízia v tých šesťdesiatych rokoch prijímala okolo osemsto ľudí do programu. Skadiaľ ich mala zobrať? Veď aj môj muž prišiel do Bratislavy na inzerát. Všetci asistenti kamery, všetci telocvikári, každý kto sa dva, trikrát poprechádzal po námestí SNP a pozrel sa do Pohraničníka, lebo tam bolo kino Pohraničník, kde sídlila televízia, tak sa tam zamestnal. Tí ľudia neboli pripravení, je to paradoxné, lepšie boli pripravení ešte filmoví amatéri. Lebo tí mali taký systém toho filmárskeho školenia a takých vecí, čiže aj všetci amatéri prešli do profesionálneho filmu, do televízie a tak. V tomto prostredí takisto aj VŠMU otvárala dokumentárne odbory pre potreby televízie na doškolovanie ľudí. Tam bola taká možnosť vytvoriť ten systém a študijný program a ten dokumentárny film vlastne umožňoval vytvoriť týchto profesionálov pripravených. A teraz to nesie výsledky. Napríklad Balco je jeden z prvých absolventov týchto odborov. Ale v týchto dobách na Slovensku títo filmári vyslovene chýbali.



STANISLAV PÁRNICKÝ
filmový a televízny
režisér
(2019)

V škole som začínal od začiatku, hneď keď som išiel do televízie, som začal koučovať piatakov. Tak piate ročníky, to bol taký dohovor, že robili absolventské projekty v televízii. Ja som mal takú pozíciu v televízii po roku alebo po dvoch, že som mohol robiť supervíziu. Samozrejme, keďže tá škola mala ten istý dekrét, že mali byť tri fakulty, tak v osemdesiatom deviatom, keď bola tá príležitosť, tak bol študent, ktorý sa volal Pochylý, tak navrhol, že poďme, urobíme školu, urobíme fakultu. Samozrejme, profesor Slivka, ešte bol docent v tom čase, mal ako švagra, teda manželka jeho sestry, Čarnogurského. Čarnogurský bol predseda vlády. Tak na vláde sa to schválilo okamžite, Slivka sa stal prvým dekanom. A ja som bol prorektor. Ale peniaze nedala vláda žiadne. Takže naraz sme boli, ale mali sme len to, čo sme mali. Takže naďalej sme boli v pôvodných priestoroch, ale začalo sa stavať. Ministerstvo školstva súhlasilo so stavaním budovy, to je tá budova, v ktorej sme a ktorá je menšia, lebo je dimenzovaná na menší počet študentov. Nikdy sme si nemysleli, že budeme mať toľko záujemcov o filmové umenie, že budeme mať toľko študentov. Škola sa nadimenzovala trochu menšia a vzhľadom na tú plochu, že sa to muselo robiť ako zástavba a podobne, tak to ani nemalo veľké možnosti, mohlo to byť o nejaké poschodie vyššie, ale chceli sme dodržať hladinu, úroveň strechy s tou hudobnou fakultou. Tak to vlastne vytvorilo to, že momentálne tie kapacity nám dnes už nestačia. Keď sme sa sťahovali do tejto stavby, ja som bol dekanom. Nič tu nebolo. Tie krasnogorsky sa prenášali úplne zbytočne. Kamery na šesťnásť mm materiál, na pero a podobne. Kopec vecí bolo takých, že sa prenášali, ale nemali sa prečo preniesť. Zachránila nás digitalizácia. V pravý čas prišla digitalizácia, a to znamenalo, že sme mohli kúpiť

lacné kamery. Hovorili sme im mydlové krabičky, aby mohli študenti začať točiť cvičenia na také kamery, ktoré sme im požičali, a mali ich k dispozícii od školy. Ja som robil pre estévé nejaké relácie, za čo nám oni vybavili, napríklad, zvukovú strižňu. Jednoducho za protislužbu. Ja som robil nejaké relácie zadarmo a oni to ako dávali na účet a za to investovali do školy. Tak to bola konkrétna situácia, že aj tí študenti, ktorí študovali produkciu a tak, tak pomáhali všelijako organizovať, aby sa robilo s tou estévé, aby vznikali také obchodné vzťahy, a paradoxne napriek tomu, že tá vláda nebola taká otvorená, lebo to boli mečiarovské časy, mečiarovská vláda a v televízii boli mečiarovci, napriek tomu dovolili ešte vyvolávať našim študentom filmovú surovinu. Napriek tomu všetkému, tak potichu alebo podpultovo, tie vzťahy fungovali, no a potom postupne vlastne tá digitalizácia... Ona pomohla aj slovenskému filmu, lebo ak by sa netočilo na elektronické kamery, tak natočiť na tridsaťpäťkový materiál, na sedemdesiatky, na to by sme nemali financie.



RUDOLF URC
režisér, dramaturg
a publicista
(2007)

Vďaka profesorovi Slivkovi, samozrejme, pretože bez jeho záujmu o vec by sa to nikdy nestalo. Ale on vedel, že školu musí dotvoriť. Keď tam predtým bol dokumentárny film, tak Strelinger učil kameru. Ale nič viac tam nebolo. Viete, snívali sme, že tu bude aj zvuk, aj strih, aj veda... To vtedy bolo tiež také celkom neznáme. Mali sme sny, a keď som prišiel za ním s myšlienkou, že založíme kreslený film, tak sa trochu zháčil. Ale potom sme si spomenuli, že už aj predtým tu bola taká idea, ešte za profesora Stadtruckera sme o tom uvažovali niekedy v polovici 80. rokov, možno ešte skôr. Vtedy to skrachovalo na takej, dnes by sa zdalo, lapálii, ale malo

to logiku. Keď si uvážite, že vlastne filmová škola je o filme, že sa tam robia filmy a točia sa filmy, a teda píšú sa filmy, a tu odrazu niekto príde a povie, že animovaný film, ktorý bol často ešte vo svete považovaný za súčasť výtvarného umenia... Zostali strnulí, že čo toto je, veď to vnáša do filmovej školy celkom iný umelecký odbor, veď samotní filmári mali dosť starostí, aby si vôbec vybudovali techniku a kamery... Však tam nebolo nič. Takže chápem, že to vyvolalo trochu negatívny ohlas. So Slivkom sme aj pôvodne mysleli, že to bude nejaké koordinované štúdium s Vysokou školou výtvarných umení, aj sme vtedy so Slivkom niekoľko ráz boli za vtedajším dekanom alebo dokonca rektorom VŠVU, profesorom Jankovičom. Aj sme mali porady, ako to urobiť, ako vytvoriť súhru tých dvoch škôl, ale nevyšlo to. Z rôznych dôvodov sa to nepodarilo. Oni sa trochu báli, že im tam vtrhnú filmári, filmári sa báli, že odrazu prídu výtvarníci a začnú si tam kresliť a všetko im tam pomalujú a pofarbia...

V roku 1990 som nastúpil na školu. Asi o rok sme začali uvažovať o samostatnej animovanej katedre. Na nikoho sme sa už nespoľiehali, urobili sme katedru len na tejto škole. V roku 1993. Aj hneď prišli prví študenti a boli výborní: Katka Kerekesová, Vanda Raymanová, Matej Kládek. O rok neskôr Vlado Král, Mišo Struss, Ivana Zajacová, potom Martin Snopek a ďalší. Všetko mimoriadne talentované decká. Dnes to vidieť. Oni to vlastne ťahajú ďalej. Oni sa toho ujali, už vedia nielen kresliť a narábať s trikovou kamerou, ale vedia aj, kde si obstaráť peniaze, kde hľadať nejakých sponzorov, ako si urobiť rozpočet, kde ísť, ako získať grant na ministerstve. To je strašne dôležité. Produkčne si to celé zariadia. Dnes je problém zohnať peniaze na toto všetko. Animovaný film je drahý ako čert. Dokument urobíte veľmi ľahko a nepotrebujete ani veľa peňazí. Ale na animák musíte mať peněz jak želez.



JÁN ĎURIŠ
kameraman
(2017)

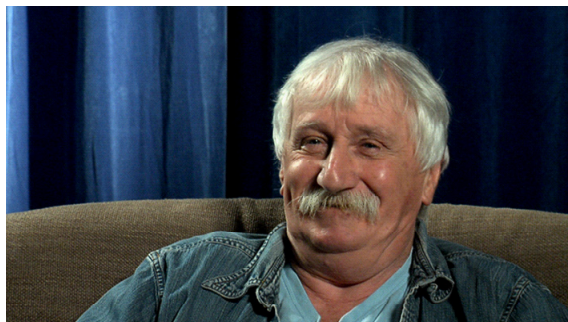
Som vďačný pánovi profesorovi Szomolányimu, familiárne Stanleyemu. Bol som rád, keď ma v roku 1993 oslovil, či by som – najprv externe – nechcel učiť. Katedra kamery bola založená v roku 1990, vtedy tam učil Szomolányi, potom Strelinger a Marián Minárik. Ja som bol prizvaný, aby som učil o farbe, to bolo základné zadanie. Bola to náročná úloha, lebo celý rok rozprávať o farbe je dosť ťažké. Nakoniec mi pred necelým rokom vyšli skriptá. Nebolo to úplne ľahké, keď som začínal učiť, študentmi na kamere boli vtedy Ivan Finta, Richard Žolko či Janko Meliš a oni boli odo mňa len o 12 či 15 rokov mladší. Trošku som sa pri tom aj zapotil. V roku 1995 som začal točiť *Nejasnú zprávu*, takže potom som sa už mal aj čím pochváliť. Neskôr pribúdali študenti a ja som začal učiť na plný úväzok. V roku 2003 som pána Szomolányiho vystriedal v pozícii vedúceho Ateliéru kameramanskej tvorby, koncepcia však už bola daná ním a jediné, čo možno trochu zamiešalo karty, bola digitálna technológia. Dnes je vekový rozdiel medzi mnou a mojimi študentmi aj 50 rokov, čo sa mi už zdá byť dosť veľa. Názor, ktorý mám prekonzultovaný aj s kolegami z FAMU, s ktorými udržiavam kamarátske vzťahy (učia tam viacerí moji spolužiaci) je, že sa tam aj u nás snažíme udržať klasické filmové technológie aspoň v najzákladnejšej podobe, aby kameramani aj v roku 2017 vedeli, aký je rozdiel medzi nakrúcaním na negatív klasickými kamerami a plne automatizovanými digitálnymi kamerami. Oni musia vedieť, prečo je hĺbka ostrosti taká, prečo treba prisvietiť a nerobiť len v naturalistickom svetle, prečo sa treba postaviť a švenkovať, a nielen sa pozerieť na displej. Samozrejme, aj to sa robí, ja som robil ručnú kameru veľmi rád, bol to taký iný pohľad ako u kolegov z tej doby. Teraz nastúpila nová generácia Tomášov, Tomáš Juríček a Tomáš Stanek. Snažíme sa to udržať na úrovni 21. storočia.



ALEXANDER STRELINGER
kameraman, fotograf
(2010)

Bolo to veľmi zaujímavé, pretože predtým som dlhé roky učil alebo sa snažil učiť dokumentaristov. A zrazu človek mal aplikovať svoje skúsenosti a vedomosti kameramanom, takže to bolo veľmi zaujímavé a prínosné. Myslím, že obe strany, aj tí študenti, aj ja sme z toho mali veľké potešenie.

Mal som na starosti prvé ročníky, možno som ich ťahal aj do druhého ročníka. Takou ambíciou bolo vlastne podporiť ich výtvarné vnímanie filmové a naučiť ich základnému filmovému videniu, čiže v podstate, že ide o nadväznosť záberov a ich kontinuitu.



LEO ŠTEFANKOVIČ
scenárista
(2022)

Tak medzitým, čo som chodil do školy, a tým, keď som sa zasa vrátil do školy, to je v podstate neporovnateľné, lebo na tej divadelnej fakulte bol jediný študijný program, a to bola filmová a televízna dramaturgia a scenáristika. Postupne potom pribúdali ďalšie študijné programy, dokument, réžia, kamera a tak ďalej, a tak ďalej, ešte teda stále v rámci divadelnej fakulty, s minimálnym vybavením. Čo to tam vlastne bolo? Tam už bola aj veľká

kinosála na Ventúrskej, aj taký maličký ateliér, postupne sa teda budovalo, a potom bola postavená táto budova, na ktorej som ja bol vo funkcii trošku takého dozoru za školu. Ináč to je zvláštna vec, že on ten projekt vznikal tak, že si všetky katedry napísali, čo by potrebovali, a to bol Empire State Building, to by v podstate musela byť mega budova, a to jednoducho nešlo. A bolo to tak, že tento hlavný objekt nesmel ísť nad obrys Zochovej a z tejto strany je to nižšie preto, že vtedy ešte platil taký predpis, že sa nesmú zmeniť svetelné podmienky voči tomu jestvujúcemu stavu. Chvalabohu, teraz už je aj tento ateliér dorobený, takže podmienky sú úplne inakšie. No ale takto, keď som sa vrátil na školu, to bolo v deväťdesiatom prvom, ani si to už celkom presne nepamätám, tak to tu ešte všetko nebolo, bola katedra strihu a vznikala katedra zvuku, potom sa to celé skompletizovalo a potom sme postavili budovu. Problém fakulty bol, že vznikla bez nároku na akékoľvek financie pre školu navyše, to sa udialo ešte za pána profesora Slivku. Takže peňazí na tvorbu nebolo. Dlhé roky som robil prodekana pre realizáciu študentských filmov. To je taká zvláštna vec, že absolventi katedry scenáristiky boli najviac používaní na takéto účely, lebo vtedy to veľmi nebolo komu zveriť. No a problém bol ten, že peňazí nebolo dosť, filmy vznikali jednak s pomocou nejakých sponzorských darov, potom bolo také občianske združenie Školfilm, ktoré spravovali dekan s prodekanom, tam išli nejaké peniaze, a potom samozrejme boli také ako vecné plnenia od všetikoho, že tie súkromné subjekty sa podieľali na realizácii študentských filmov.

No a keď som sa stal dekanom, tak furt peňazí nebolo veľa. Ani dekanstvo nebola moja voľba (smiech), to som sa nechal uhovoriť, lebo boli tu dvaja uchádzači, o ktorých vládla mienka, že by to bola úplná katastrofa, tak som teda do toho šiel s volebným heslom (smiech): „Robme filmy za to, čo máme (smiech). A robme všetko pre to, aby sme mali toho na robenie filmov čo najviac.“



RICHARD BLECH
filmový historik
a publicista
(2009)

Príchodom do školy som stratil jednu možnosť. Po skončení pracovného pomeru som sa chcel venovať písaniu kníh. Mal som niekoľko námetov, ktoré som dodnes nedokončil, a keď mi jedného dňa zavolať profesor Macek, že by ma potreboval do školy, tak som to považoval za humorný rozhovor, tak som povedal dobre. No a on mi nepovedal, koľko mi dáva času, koľko mi dáva dní. O pár dní, o tri, o štyri mi však zavolať, či teda prídem. Priznal som, že som to nebral vážne. Išiel som tam, porozprávali sme sa a placli sme si. Potrebovali hlavne zahraničný film. Vedel, že sa venujem Talianom, Rusom, iným kinematografiám, tak v podstate som začal toto dávať dokopy. No, musel som nejakým spôsobom učiť, pripravovať sa, lebo to je iné kafe ako, povedzme, písať knihy. Číže, veľmi rôznorodí poslucháči, ale nejaký prístup som musel nájsť. Bol som zdesený z toho, keď som prišiel do školy, že poslucháči, ktorí prišli študovať film, filmy nepoznajú. Tak si predstavte, že by ste išli študovať literatúru a by ste nepoznali Hemingwaya, Tolstého, Karla Čapka... Tak načo potom idete študovať literatúru? To ma dosť zarazilo. No ale potom som si povedal, dobre, tak ja im tieto filmy ukážem, oni to nepoznajú. Ja ich v podstate budem nútiť, aby tie filmy pozerali. Číže primárne bolo nielen hovoriť, ale primárne bolo im to ukázať, pretože film slovami môžete popisovať, ale je to beznádejné, aby ste si z toho urobili presný obraz. Číže toto išlo so mnou celých 10 rokov, čo som bol na škole. Ukazovať a ukazovať filmy. A podľa možností som im vyberal filmy, ktoré nemali možnosť vidieť a dali sa dosť ťažko vidieť. A najmä z minulosti, pretože viete, ako to je, že na škole sa dali väčšinou vidieť veci z prítomnosti, povedzme od 90. rokov po dnes, po toto desaťročie. Tak som sa snažil ukázať veci, ktoré predchádzali. Aby

každý videl, z čoho tá kinematografia vzišla. Niekedy sa stalo, že som im povedal: „Ak vás to nebude zaujímať, tak ideme na preskačku.“ Začiatok, stred a koniec toho filmu. Aspoň informatívne, aby sme mali potom o čom hovoriť. Lebo ináč by vôbec nevedeli, o čom vlastne rozprávam. To bolo všetko také abstraktné. Tak toto všetko som dosť ťažko prekonával. Keď som bol párkrát na prijímačkách, tak som sa veľmi čudoval, že prišli ľudia, ktorí nemali o tom vôbec ani šajnu, o niektorých osobnostiach, ktoré sú úplne samozrejmé. Nebolo treba hovoriť nejako zdĺhavo, ale aspoň ho zaradiť. A oni nič. Takže toto bolo pre mňa dosť skľučujúce, lebo som musel začať od začiatku. Myslel som, že na tejto škole to je už na vyššej úrovni, že už ľudia prídu s istými znalosťami. To bola jedna vec. Druhá vec bola, že som mal spočiatku prvé roky veľký ansámble ľudí, všetky odbory. A to bolo ťažké zvládnuť. Čiže nielen vedcov, ale aj kameramanov, aj animátorov, aj zvukárov, aj strihačov... Každý to potrebuje podať iným spôsobom, a to bolo dosť náročné. A preto mi 10 rokov stačilo. A teraz sa snažím dobehnúť to, čo som neurobil, čiže mám rozpísané tri veci a možno to dokončím.

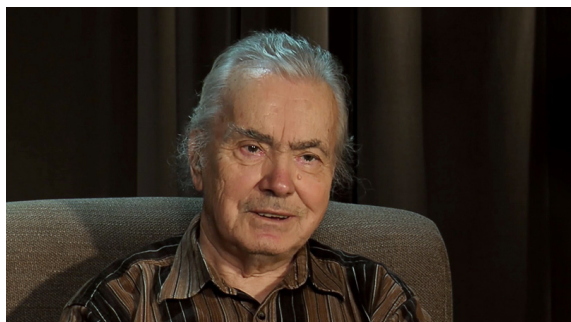
FILMOVÁ HUDBA

Filmová hudba je druh hudby špeciálne komponovanej a upravenej pre použitie vo filme. Slúži na podporu emocionálneho zážitku diváctva, vytváranie atmosféry, zvýraznenie dramatických momentov a posilnenie rozprávania príbehu. Filmová hudba môže obsahovať orchestrálne skladby, piesne, elektronickú hudbu alebo iné hudobné formy, môže byť diegetická (v obraze) a nediegetická (mimo obrazu), ilustratívna aj experimentálna. Alebo žiadna.



EDUARD GREČNER
režisér
(2007)

Hudbu vo filme považujem za ďalšieho účinkujúceho. Vo veľmi dlhých pasážach zastupuje vnútorný hlas postáv, keď kráčajú spolu dvaja na život a na smrť znepriatelení chlapi kvôli žene, keď idú zachrániť čriedu, celú tú sekvenciu by som neudržel v napätí, keby tam Zeljenka nehral so svojím zborom, voice bandom, ktorý dostal celý ten šepot jedovatých dedinských hlasov do hudby plnej napätia. On bol vlastne ďalším hercom v tomto príbehu, tie vklady treba spomenúť, na tom sa najlepšie demonštruje, aký veľký význam má spolupráca umelcov na jednom diele.



MILAN MILO
kameraman a režisér
(2016)

Čo sa týka hudobnej stránky, ja som hudbe vôbec nerozumel, ale v strižni som niečo pochytal. A potom som zistil, že istý obraz potrebuje, keď chcete mať hudbu, tak istý druh hudby, istý štýl hudby. A potom som sa napojil na mladého skladateľa Viťu Kubičku, bol taký tvárny a dalo sa mu všeličo povedať, prijímal veci, a vysvetliť mu, čo tam chcem. Tak sa stal takým mojím skladateľom. Rozumeli sme si a ja som mal to šťastie, že mi

povoľovali vždy komponovanú hudbu, nikdy mi neodmietlo štúdio komponovanú hudbu. Tak mi spravil asi k päťdesiatim filmom hudbu, ktoré za to stáli.



ROMAN BERGER
hudobný skladateľ
(2015)

Pre hraný film som nikdy nič nerobil a tie dokumenty boli rôzneho druhu. Je úplne iné, keď robíte hudbu na zábery z BIBu; iné keď robíte dokument *Kam nechodí inšpektor*, čo je film o lazoch, kde ľudia žijú veľmi skromne a do školy i k lekárovi majú strašne ďaleko; a iné je robiť kritický dokument o tom, ako sa stavbári flákajú a kradnú. To sú veľmi odlišné úlohy a každý to robí inak. O komponovaní sa dá len veľmi abstraktne hovoriť. Je to veľmi individuálne. Môžem teda hovoriť len za seba. Dostanete servisku a scenár a tam máte presne na sekundy zaznačené, v ktorých pasážach by mala znieť hudba. Ja by som to vybavil len takou konštatáciou, že som sa snažil, aby to bolo expresívne primerané obrazu či deju. A aj keď to poväčšine boli rýchlovky, snažil som sa to neodfláknúť, ako tí notorickí filmoví skladatelia, ktorí tam dali nejaký motív a potom ho len opakovali. Ja som k tomu pristupoval ako ku komornej hudbe. Či to bolo dobré, to neviem.



JURAJ LEXMANN
hudobný skladateľ
(2009)

Som rád, že si aj dnes niekto spomenul na Kazimíra Barlíka, vtedy to bola silná osobnosť. Veľa nakrúcal, bol sebavedomý. Robil popularizačno-náučné filmy. Bol skutočne veľmi vzdelaný, práve na tej úrovni popularizačno-náučnej ako jeho filmy. Filmárčina ponúka veľa času prestojov, čakania alebo cestovania. A filmári ten čas trávia všelijako a všelijakými zábavami. No a Barlík študoval, študoval elektrotechniku, študoval všetko možné. Som mu vďačný za to, že ma doviedol k prvej filmovej hudbe, a to už profesionálnej. Spomínali sme film *Omša*, ale nevedel som, že som tam ako hudobný skladateľ, to som sa dočítal až v titulkoch, tam som jednoducho urobil len, čo bolo potrebné. Ale prvá riadna filmová hudba bola hudba k filmu *Sami proti sebe*. Nakrúcalo sa vo Fisyo v Prahe a vlastne za to som vďačný Barlíkovi, dobre sa na to pamätám. Frekvenciu sme mali v Prahe poobede, prileteli sme už doobeda, režisér Barlík s vedúcim výroby Vojtom Mladým ma vzali do nejakej reštaurácie a nalievali ma koňakom, čo bolo typické. Dávali mi rady. A tie rady boli také, že uvidíme, kto bude dirigovať. Vtedy boli dvaja: šéfdirigent František Belfín a dirigent dr. Štěpán Koníček. Len aby to nebol Belfín, lebo ten je prísny a nemá rád nových skladateľov. Bolo by dobré, keby mal službu dr. Koníček. Prišli sme do štúdia, službu mal dr. Koníček. Skutočne som potom celý rad hudieb robil so Štěpánom Koníčkom, Až neskôr som si začal uvedomovať, že je to len rutina. Filmovú hudbu bolo treba vytvoriť spravidla v krátkom čase, spravidla som ešte v noci písal noty, v lietadle, na letisku som písal noty, bol som nevyspatý, nevedel som, ako to dopadne. Prišli sme do Fisyo, tam boli všetci pokojní. Štěpán Koníček rozprával o svojich manželstvách, mal postupne asi štyri ženy. Povedal som: „Pane doktore, tu táto hudba...” On

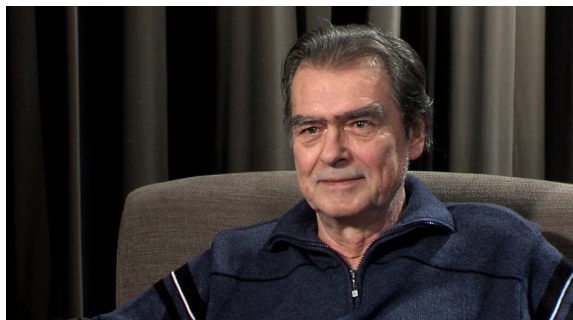
na to: „No jo, hezká hudba, ale moje třetí žena byla...” a tak ďalej.

Celé desaťročia mala tá organizácia názov „Filmový symfonický orchester“ a skutočne ešte v 50. rokoch fungovala ako symfonický orchester. Ale už od konca 50. rokov a v 60. rokoch nefungovala ako symfonický orchester, pretože symfonická filmová hudba sa netvorila. To aj poznačilo služby hráčov. Huslisti a huslistky chodili ťahať dlhé tóny, ktoré im tam napísali hudobní skladatelia, i takí, ktorí neboli zvyknutí písať pre orchester, hodnota ich hudby bola v niečom inom. FISYO bola profesionálna organizácia. Keď som si predpísal balalajku alebo bendžo, tak vždy to tam bolo. Predpísal som si mandolínu, tak tam sedel jeden huslista vyslúžiliec a hral na mandolíne. I mnohí orchestrálni hráči hrávali nad rámec svojich povinností. Bol tam napríklad flautista Vašek Sýkora. Keď som potreboval nejaký zaujímavý zvuk na zobcových flautách, na okaríne alebo na rukách, on to zahral. Hráči takto hrali veľmi radi, lebo za to dostávali zvláštny honorár. Keď hrali len ako symfonickí hráči, tak hrali len za „čáru“, za čiarku. Alebo kontrabasista Josef Hora: Keď prišla nejaká symfonická skladba, tak bol tam ako jeden zo skupiny kontrabasov. No ale keď som chcel, aby bola kvalitná basgitarra, požiadal som, aby hral Josef Hora. Dokonca dochádzalo k takým zaujímavostiam, že prišiel som s hudbou k animovanému filmu, chcel som určitú hravosť a jednoduchosť. Hora urobil s basgitarou takú džezovinu, že som ho musel z réžie požiadať, aby hral podľa nôt. Skrátka, hudobníci boli ďaleko lepší než hudba, ktorú hrali, a než to film potreboval.

Raz som prišiel na nahrávanie a za dirigentským pultom bol prísny František Belfín. Pozrel si partitúru, dal vecné inštrukcie a okamžite sa hralo. Od tých čias, kedykoľvek som vedel, že mám nahrávať, telefonicky som požiadal Františka Belfína, aby si vzal službu. A tak som to potom robil aj s mnohými inými hudobníkmi.

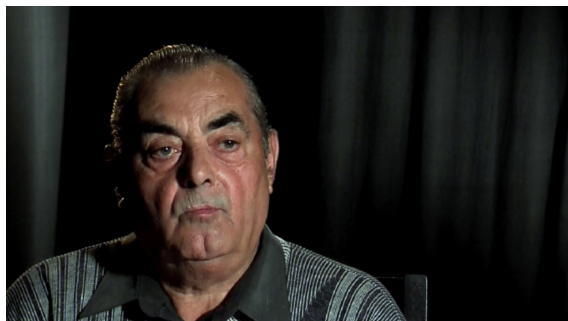
Bol som zvyknutý robiť veľmi rýchlo, pretože nebolo času. To poznáte. Keď sa urobí nejaký harmonogram výroby po dokončení filmu, a keď každý trochu mešká, tak keď sa to zráta, nakoniec skladateľ nemá na tvorbu hudby vôbec čas alebo pracuje v mínusovom čase. Aj také filmy som robil, že ešte nebol film hotový a režisér mi hovoril: „Budú tam také a také zábery, prečítaj si scenár a priprav sa a potom dajako...” A potom to bolo úplne inak. To, čo som mal pripravené, som musel prepísať, dopisoval som

ešte na letisku, v lietadle atď. To bola bežná prax. Keď sa nahrávala hudba k veľkým filmom, tak bolo času dosť. To bola jedna vec. Druhá vec: nešetrilo sa peniazmi pokiaľ šlo o počet hudobníkov.



SVETOZÁR ŠTÚR
hudobný skladateľ
(2017)

Pojem vážna hudba je dosť divný, hudba môže byť podľa mňa dobrá alebo zlá. Nerozlišujem medzi vážnou a populárnou alebo operetnou. Na rozdiel od klasickej kompozície je fakt, že filmová hudba sa prispôsobuje obrazu. Je veľmi dôležité, že prvoradý je obraz, kdežto keď komponujete napríklad symfóniu, tak isté zákonitosti sú dané.



PAVOL SÁSIK
zvukový majster
(2010)

Každý režisér musel k danému filmovému žánru zvoliť aj zodpovedajúcu hudbu. A to bola taká dohoda medzi režisérom a hudobným skladateľom, keď bol oslovený. Hudobný skladateľ vždy prehral nejaké motívy, hlavné a aj nejaké vedľajšie. Koľkokrát sme urobili len skúšobné motívy, čo urobia spolu s obrazom. No a potom, keď sa už skladateľ s režisérom dohodli, my

ostatní tvorcovia sme to jedine museli akceptovať, nahráť a dať do filmu.

S niektorými sme veľmi dlho udržiavali styky aj súkromné. Navštevovali sme sa a tak ďalej. V živote to tak chodí, v každej brandži, keď ľudia majú o čom debatovať, tak tie vzťahy sú iné. Hlavne čo sa týka pána Lišku. On bol z Gottwaldova. Viackrát som bol uňho aj na obede, aj na večeri, keď sme nahrávali v štúdiu pri Gottwaldove. A hlavne, keď sme miešali zvuk do filmu, on vždy trval na tom, aby pri tom bol. To bol vždy zážitok počúvať jeho hudbu, aj spolupráca s ním. No a my sme si tak nejako sadli, nikdy sme nemali nijaký konflikt. On mal takú povahu, že keď sa mu to ľúbilo, tak človeka poklepkal, a to bola odmena. To som mal rád. Málokto hudobný skladateľ toto urobí, aj keď, našťastie, on mal jedného žiaka, pána Fišera, ktorý potom, ako sme zistili, tvoril istý čas pod jeho menom. Ale to bola ešte krajšia muzika, také trochu modernejšie, ale skutočne lahodiace uchu.

Jestvuje ešte tretí spôsob nahrávania zvuku, ktorý sme zatiaľ nespo-mínali, ako sa dajú filmy robiť, a hlavne muzikály. Oni sú vlastne dopredu nahraté a ten obraz sa dodatočne dorába ako playback. To sa využíva aj pri veľkých speváckych súťažiach. Teraz to už divákovi nevedí, že vidia, že spevák len otvára ústa, ľudia prijali túto technológiu. Takže taký bol rozdiel medzi muzikálom a obyčajným hraným filmom, v muzikáli sa vlastne ob-raz dorábal. My ako zvukári sme mali robotu dopredu.



ALTA VÁŠOVÁ
scenáristka
a dramaturgička
(2010)

Kedysi som učila Vierku Weissovú, pri nakrúcaní filmu Ladislava Helgeho *Biele oblaky*, podľa scenára Ďura Špitзера. A nakrúcanie sa ťahalo dva roky. Dievčatko vynechalo veľa zo školy, takže som ju učila. Tak som sa dostala do prostredia filmu, a to ma potom inšpirovalo pokúsiť sa o štúdium na

FAMU. Zistila som, ako sa to všetko robí, kto sú osvetľovači, maskéri, klapky, zažila som celý proces nakrúcania filmu. A Láďa Helge doniesol pásky z „westsajdky“. Na Maline Brde, kde sa nakrúcali exteriéry, sme počúvali tie uhrančivé muzikálové piesne. Tak to bol prvý dotyk.

Potom v čase, keď som nemohla veľmi pracovať, našla som si cestu k pani Broďányiovej, ona robila v rozhlase, v zábave. A s Jankom Štrasserom sme pre ňu vymysleli kratučký muzikál *Naša pani Aneta*, potom som ešte pre ňu napísala *Kúpeľňové blues*. To boli moje začiatky.

No priamy impulz bol, že ma oslovil Kamil Peteraj, vtedajší dramaturg Novej scény. Po dlhom váhaní som povedala dobre, že to skúsim. Hľadala som si predlohu, lebo v muzikáloch musíte vychádzať z niečoho, čo je známe. Prácu s motívmi literárnej predlohy som poznala, aj pri svojich filmoch som často vychádzala z nejakej literatúry. Rozhodla som sa pre *Cyrana*, Rostandovho *Cyrana*, pretože to bol nekompromisný básnik, ktorému bol nadovšetko drahý jeho čistý štít, človek nadaný, nekonvenčný, neúhybný, pravdivý. A toto poslanstvo som chcela vyslať k mladým ľuďom. O nekompromisnosti, aby robili to, čo chcú robiť skutočne, aby si zachovali za každých okolností čistý štít. Zo *Cyrana* som, samozrejme, neurobila básnika, ale keďže som chcela postavy organicky prepojiť s prostredím muzikálu, tak sa z neho v mojom librete stal hudobník a autor piesní a z jeho priateľov som urobila členov kapely. V Košiciach to pochopili dobre a v ich inscenácii hrala Cyranova kapela priamo na javisku. Kamil Peteraj oslovil svojich priateľov, s ktorými vydával platne s prekvapivou invenčnou hudbou a poetikou piesňových textov. Tak som sa spoznala s Mariánom Vargom a Paľom Hammelom. Ja som dovtedy spolupracovala s Janom Štrasserom, a k nemu sa pri tvorbe piesňových textov nášho nového muzikálu pridal Kamil Peteraj. Libreto som vytvorila podobne, ako som robievala scenáre. V televíznych scenároch boli dva stĺpce, jeden znamenal dialógy, druhý znamenal akciu. V prípade muzikálu som písala do troch. V prvom bol pohyb – akcia, dej; v druhom boli obsahy piesní, ktoré majú v deji zaznieť, kde a na ktorom mieste; v treťom bol čistý dialóg. Čiže sa potom dosť dobre pracovalo textárom aj hudobným skladateľom, jasne boli určené priestory pre scénickú hudbu aj pre piesne. Jano Štrasser a Kamil Peteraj si podelili témy piesní, Paľo Hammel a Marián Varga im vymysleli nezabudnuteľné melódie a Marián napokon vytvoril hudobnú klenbu diela. Réžie

sa ujal Ivan Krajíček s choreografom Ľubošom Ogounom, hlavné postavy zahrali a zaspievali Kamila Magálová, Jozef Benedik a Martin Demko.

Neviem, ako muzikály píše ostatní libretisti, ja som si to takto vymyslela. Chcela som, aby piesne vyslovovali to, čo človek často ani nevypovie, jeho vnútorný svet, myšlienky. A aby choreografia bola štylizovaným pohybom vychádzajúcim z prirodzeného javiskového deja. Tak som si to nejako logicky predsavzala a zdá sa, že to celkom vyšlo. Krajíčková réžia, Vargova a Hammelova hudba, Peterajove a Štrasserove texty, výkony hercov a môj dej prilákali veľký počet divákov, na Novej scéne bolo veľa repríz. Škoda, že sa *Cyrano z predmestia* nedostal von, za hranice, hoci bol záujem, ale nepáčilo sa vrchnosti, ako som poňala mladých ľudí, tým pádom to zarazili. Naša mládež je predsa iná...

FILMOVÉ FESTIVALY

Filmové festivaly sú dlhšie i kratšie, domáce i zahraničné, súťažné i nesúťažné, špecializované na istú oblasť – experimentálny, dlhý, krátky, animovaný či neprofesionálny film. Historicky prvým bol medzinárodný filmový festival v Benátkach v roku 1932. Pre slovenských tvorcov a kritikov spoza železnej opony boli festivaly príležitosťou, ako sa dostať k nedostupným zahraničným filmom. Nebolo to však také jednoduché. Bez pasu, tzv. vycestovacej doložky a devízového príslubu, vďaka ktorému sa dalo vymeniť obmedzené množstvo zahraničnej meny, sa vycestovať nedalo. Prísne hraničné kontroly odhalili neprípustný tovar alebo nadmernú hotovosť. Navyše, na Západ sa dostal len ten, kto prešiel osobnými previerkami a kladným hodnotením. Prekážkou boli aj rodinní príslušníci žijúci v zahraničí.



RICHARD BLECH
filmový historik
a publicista
(2009)

Pozývali ma do porôt na festivaly, chodil som do Benátok, v Bergame som bol v porote, v Moskve v porote, v Karlových Varoch. Vtedy to bolo tak, že ten, kto šiel do porôt, nebol reprezentant seba samého, ale štátu. Bola kádruvka, musel som ísť a podať správu čo a ako... Na rozdiel od ostatných, chodil som a orientoval sa na taliansky film. Tým, že som sa trochu naučil taliansky, mal som totižto latinčinu na gymnáziu, takže som aj trochu vedel hovoriť, takto som sa tam dostal. Nuž potom, keď ma poznali, tak ma aj pozývali. Chodil som tam dosť pravidelne. Tak to bolo na nezaplatenie. Nie každý mohol takto chodiť. Ale s tými, čo emigrovali a išli von, s nimi sme kontakty nemali. Len sme sa dozvedeli, kto niekde funguje. Kto pracuje v novinách, v rozhlase, to sa dalo poloilegálne dozvedieť. Kontakty vtedy neboli, možno to z domu poznáte, pri Devíne, ako tečie rieka Morava, bol drôtený plot nabitý elektrinou. Tí, ktorí odišli, chodili raz alebo kôľkokrát do roka, stretávali sa tam ľudia, ktorí stáli na devínskych skalách a ďalekohľadom sa kukali, posielali si pozdravy. To bola jediná možnosť kontaktu. Ani písomná možnosť nebola. Pre vašu generáciu je to nepredstaviteľné. Vy sadnete do vlaku a o hodinu ste vo Viedni. Kto už mohol ísť do Viedne, pretože do Benátok som chodil cez Viedeň, toho na hraniciach, čo sme išli takým starým vlakom, vysadili. Všetkých von aj s kuframi, najprv nám prezreli kufre, potom začali všetky vagóny presvecovať, či niekto náhodou niečo nenesie. Potom nastúpili do vlaku, trvalo to hodinu, dve, až potom sme išli ďalej. To je charakteristika doby. Pravdaže, v 60. rokoch to už bolo trochu lepšie.



AGNEŠA KALINOVÁ
filmová publicistka
(2009)

Ako členka Zväzu novinárov a ako stála filmová kritička som sa tam prihlásila. Ťažko vám to teraz vysvetliť. Bola to taká záujmová organizácia, bola to aj sekcia Zväzu novinárov, aj nebola. Význam klubu sa prejavil hlavne na filmových festivaloch, pretože Klub českých a slovenských filmových novinárov sa stal členom Medzinárodnej federácie filmovej tlače FIPRESCI, Fédération Internationale de la Presse Cinématographique. FIPRESCI dávalo ceny na festivaloch a vždy jeden člen klubu z nejakej krajiny bol v porote, čo bola možnosť dostať sa na festivaly. V klube sa rokovalo, mala som tam občas aj nejakú funkciu, bolo to celkom príjemné, vymieňali sme si tam názory, ale neviem to už dnes špecifikovať. Bolo celkom dobré, že sme si svoje spoločné záujmy nejako konfrontovali.

Bola som s manželom aj na prvých filmových festivaloch v Mariánskych Láznach, teda ešte predtým, než som začala písať o filme. Prvý rok, čo som písala o filme, už som bola akreditovaná. Manžel bol vtedy filmový riaditeľ a ja som bola veľmi pyšná, keď na nejakú recepciu prišla pozvánka, že Agneša Kalinová s manželom. Pretože už som bola akreditovaná filmová novinárka, tuším za Náš film, v Mariánskych Láznach. A do Karlových Varov som chodila pravidelne, mali sme kontakty s francúzskymi a talianskymi filmovými novinármi. Vedela som dobre po francúzsky, nemecky a maďarsky a mohla som teda mať bezprostredné kontakty s filmovými tvorcami. S tými som robila predovšetkým rozhovory, s filmovými novinármi som si vymieňala názory a dozvedala sa o situácii vonku. Okrem toho na festivale premietali veľa filmov, ktoré sa nikdy nedostali do kín. Už z Karlových Varov som mala väčší prehľad o svetovom filmovom dianí, ako keby som chodila len normálne do kina.

V Prahe mali kolegovia ešte väčšiu možnosť, lebo sa občas dostali na takzvanú výberovú komisiu. Filmexport premietal filmy, ktoré ponúkali zahraničné filmové spoločnosti, tam sa posudzovalo, ktoré filmy sa kúpia a ktoré nie. Väčšinou sa nekúpili, ale občas sa nejaký novinár dostal na premietanie. V Bratislave sme už takéto privilégium nemali. Tak práve preto bolo chodenie na filmové festivaly úžasne prínosné.

Na prvý zahraničný filmový festival som sa dostala v roku 1959, a to bol malinký filmový festival v Bergame. Festival dokumentárnych a animovaných filmov a veľmi zaujímavý a veľmi pekný. Bergamo je nádherné mestečko v horách v severnom Taliansku, takže sa mi to nesmierne rávalo. Boli tam veľmi hrdí, pretože tam bol biskupom pápež Ján XXIII., ktorý už vtedy bol pápežom, a oni boli hrdí na to, že prišiel z Bergama, že mal niečo s Bergamom spoločné. To si pamätám. Prvý veľký filmový festival, na ktorý som sa dostala v roku 1960, bol v Cannes. To bol šok, pretože po dvadsiatich rokoch som sa dostala prvý raz do Francúzska. Bola to nečakaná konfrontácia s filmovým svetom, lebo to bol úžasný festival a premietali Felliniho *Sladký život*, bol tam škandál s Antoninonih *Dobrodružstvom*, tam naozaj nastal filmový prevrat. Ukazovali film amerického režiséra Dasina, ktorý žil už vo Francúzsku a v Grécku, *Nikdy v nedeľu*. Bola som aj na recepcii po jeho premietaní, kde rozbíjali poháre, pretože to je vraj grécky zvyk. Úžasný zážitok, úžasné obohatenie.

Bola som veľmi rada, že môžem o tých filmoch písať aspoň v novinách, že môžem slovenskú verejnosť oboznamovať aspoň s existenciou tých filmov, aj keď sa do kín nedostali, aby si aspoň ľudia uvedomovali, o čo prichádzajú v našom obmedzenom svete, kde sme boli prinútení žiť. Malo to svoju zaujímavú, ale aj tienistú stránku. Mohla som chodiť na filmové festivaly na Západ, ale redakcia na to nemala peniaze, na to nemohli dostať devízy. To bolo vylúčené. Mohla som ísť iba vtedy, keď som bola delegovaná do poroty FIPRESCI, a keď som bola členkou poroty FIPRESCI, tak ma potom pozval festival a festival mi hradil pobyt, hotel a stravu. Cestu mi horko-ťažko mohla redakcia zaplatiť a vreckové som prakticky nemala, pretože som si mohla zobrať iba takých 20 dolárov. Bola som tam často v dosť trápnych situáciách, lebo som skutočne nemala peniaze, ale brala som to ako nepríjemný sprievodný znak možnosti, že sa vôbec dostanem niekam do sveta.

Malo to teda rôzne etapy. Jeden môj kľúčový zážitok bol, keď som bola v roku 1964 tiež do poroty FIPRESCI vyslaná na filmový festival v San Sebastiane. Prišla som do Prahy, mala som letenku, že pôjdem na letisko, prišla som tam, prešla som colnou prehliadkou, odovzdala som kufor, prešla som pasovou kontrolou a sedela som v čakárni v bufete. Zrazu vyvolali moje meno, aby som sa vrátila k pasovej kontrole. Prišla som k pasovej kontrole, a ten človek mi hovorí, že prosím vás, ukážte mi ešte raz váš cestovný pas. Dala som mu ho. Stál tam jeden pán, ktorého som poznala, bol to nejaký úradník zo zväzu novinárov. A kontrolór mu bez slova dal môj pas a hovorí, že nech sa páči, porozprávajte sa, tento pán vám všetko vysvetlí. A on ma zavolať von a povedal: „No, prišiel som pre vás zo zväzu novinárov, pretože na ústrednom výbore strany sa rozhodli, že nemáte cestovať do San Sebastiana.“ Spýtala som sa prečo. „Podťe, tuto čaká auto, my vám to hneď na zväze vysvetlíme.“ Už aj moju batožinu mali v aute. Tak ma zobrali autom na zväz novinárov a tam my vysvetlili, že na ústrednom výbore komunistickej strany zistili, že v Španielsku oslavujú nejaké výročie Francovho začiatku, Francovho povstania alebo víťazstva, neviem, aké mal výročie. Nejakých 25 rokov víťazstva Franca v občianskej vojne. A keď oni oslavujú, tak tam nemám byť, že tam nemáme čo z Československa chodiť. A ja som hovorila, ale veď československá delegácia odišla, veď tam máme film, *Limonádový Joe* tam vtedy bol. A už tam bola celá delegácia, scenárista Jiří Brdečka, Schoberová a režisér Oldřich Lipský. Jediné, čo získate, hovorila som, že sa nebude v tlači referovať o tom, ako prijali československý film. Hrozne som sa rozčuľovala, povedala som, že sa ku mne zachovali ako k zločincovi, lebo mi zobrali pas, ako keby som sa dopustila nejakého zločinu, akoby v hoteli po mne našli mŕtvolu...

Išla som sa sťažovať na ÚV, že s tým nesúhlasím. Vtedy pracoval na filmovom odbore ideologického oddelenia ÚV KSČ Pacovský, ktorý bol neskôr tajomníkom Zväzu filmových a televíznych pracovníkov, vylúčený zo strany, disident, neviem, či nebol aj signatárom Charty, a už vtedy veľmi sympatizoval s českou novou vlnou, s novinármi, dobre som ho poznala. A tiež povedal, že je to veľmi čudné a pôjde sa spýtať. Náhodou vtedy bol šéfredaktorom Kultúrneho života Ladislav Mňačko, a ten prišiel do Prahy a sa to dopyčul, on sa vedel veľmi rozčuľovať a aj sa nebál, tak sa tam na ÚV s niekým hádal a nadával, že ako je možné, že niekoho odvedú z letiska

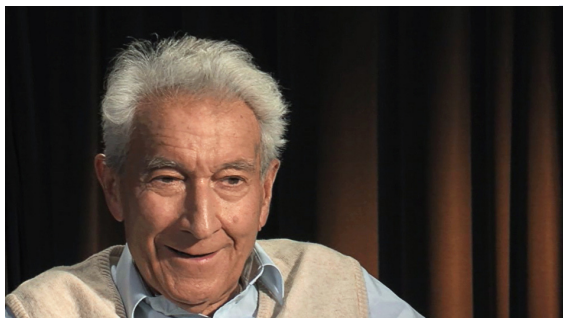
ako zločinca. Potom o dva dni mi povedali, že môžem ísť. Letenku som už nedostala, tak som vycestovala vlakom a prišla o tri dni neskôr, no ešte som premiéru *Limonádového Joea* zastihla.

Takže nebolo také jednoduché chodiť na festivaly, ale chodila som často a bolo to pre mňa veľmi poučné a myslím, že som tým niečo prinášala aj českej a slovenskej verejnosti, že sa aspoň písalo o filmoch, ktoré sa k nám nedostali.



ŠTEFAN VRAŠTIAK
filmový publicista,
historik a organizátor
(2013)

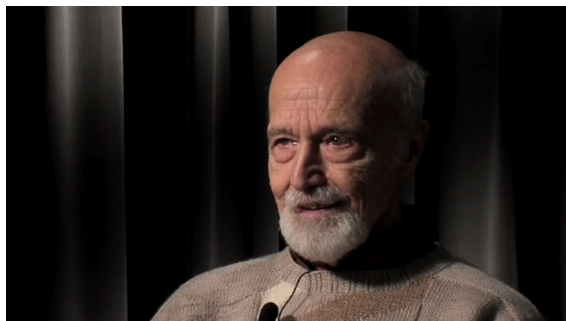
Ja som bol dvadsať rokov v tlačovej komisii karlovarskeho festivalu. Teraz ma tam pozývajú ako hosťa. Keď som nastúpil do filmového ústavu, robili sme rôzne filmové prehliadky. Začali sme Etnofilmom Čadca, čo je najstarší filmový festival na Slovensku, pri ktorého zrode som stál. Najodvážnejšie v mojom živote bolo urobiť Gay Film Festival na Slovensku, v roku 1995. Bol to vôbec prvý festival vo východnom bloku. Ďalej sme pripravovali Artfilm Festival v Trenčianskych Tepliciach. Zišli sme sa len štyria v kaviarni a založili sme tento festival. Mojou snahou bolo prezentovať filmovú tvorbu pre odbornú verejnosť, ale aj pre širokú verejnosť. Priblížiť im nielen slovenskú kinematografiu, ale aj to najlepšie zo svetovej kinematografie. Takže inšpirácia k festivalom začala v tých Karlových Varoch, kde som sa dostal do tlačových komisií, čo mi prinášalo aj fantastické zážitky. Napríklad, keď prišla na festival Sophia Loren a ja som organizoval tlačovú konferenciu. Boli to veľmi príjemné chvíle.



DUŠAN ROLL
riaditeľ Slovenskej
filmovej tvorby
/1978 – 1981/
(2012)

A teraz k tomu Agrofilmu – raz prišiel za mnou riaditeľ Výskumného ústavu živočíšnej výroby v Nitre. Akademik, trojnásobný doktor Ján Plesník. Môj veľmi dobrý kamarát z detstva. Keď som chodil do gymnázia v Martine, on tam chodil na Vysokú školu poľnohospodársku. Prišiel za mnou a hovorí mi: „Vieš, my by sme veľmi radi v Nitre založili taký festival filmu. Ale máme problémy. Lebo Agrokomplex je v Nitre, ale aj v Českých Budějoviciach a aj oni by chceli tento festival. Ale my to chceme ‘predchytiť’ a dostať do Nitry. Pomôžeš nám?“ „A čo potrebujete?“ „Štatút.“ Tak čo by nie, povedal som. A takto sa začala myšlienka na festival. Mne sa skutočne podarilo tých pražských uhovoriť, že v Čechách je viac kadejakých festivalov a toto bude prvý na Slovensku. Tak dostal súhlas, že dobre, tam sa založí. Lenže ja som nevedel, že oni ma súčasne poveria, aby som robil predsedu a aby som zložil porotu – a tá bola ozaj medzinárodná. Tak som povedal dobre. Veď už som robil predsedu kadejakých porôt. Myslel som, že ostanem na jednu sezónu, dve, aby sa to zabehalo. Nakoniec som v Nitre riadil 22 porôt pre Agrofilm! Ja už som bol odborník na všetko! Ide skutočne o vynikajúcu akciu a je mi veľmi ľúto, že minister poľnohospodárstva teraz prvý raz nedal súhlas, aby sa to opakovalo každý rok, ale len každé dva. A to viete, keď takýmto spôsobom narušíte medzinárodné akcie, môže to festivalom zakývať. Agrofilm má nielen svoje ceny, ale aj Cenu Organizácie spojených národov, ktorú udeľuje. To je organizácia, ktorá má centrum v Ríme, stará sa o výživu. Dnes má skutočne vynikajúce meno v desiatkach štátov. Agrofilm má dnes obrovský archív filmov v Nitre, ktorý neexistuje nikde inde. Je v tom štatúte – podarilo sa nám to tam pichnúť, že všetky filmy, ktoré sa dostanú do výberu, ostanú v archíve. A tie, kto-

ré dostanú cenu, sa môžu premietiť. Čiže takýmto spôsobom Agrofilm vznikol a strávil som s ním skutočne dosť času. Porota sa stretla v Prahe a potom sa išlo do Nitry. Tam bolo vynikajúce prostredie. Nebanujem roky, ktoré som s Agrofilmom strávil.



MILAN ČERNÁK
režisér, dramaturg
(2012)

Nespomínal som druhú takú vec, že moje filmy nesmeli byť premietané v televízii, pretože moje meno sa nemohlo na titulkoch v televízii objaviť. Vo vnútropodnikovej praxi sa to uvoľňovalo postupne. Nebol som zaujímavý ako tvorca, ktorého by bolo treba prezentovať navonok. Keď vznikla veľká kampaň proti Charte 77, tak tvorcovia boli vyzývaní alebo doslova tlačení, aby podpisovali takzvanú Antichartu bez toho, aby vedeli, čo v nej je, lebo ju nikto nezverejnil. To vedeli len stranícki funkcionári. Tak tvorcovia alebo najmä známi reprezentanti kultúry – povedzme herci, spisovatelia, ktorých meno niečo znamenalo – museli podpísať Antichartu. Niektorí samozrejme chceli. Ale mňa nikto o podpis nežiadal. Bol som v dobrej situácii, pretože moje meno by tam bolo len na škodu. Asi takto sa to prejavovalo. Alebo som nemohol reprezentovať, ale aj to sa v poslednom období zmenilo. V osemdesiatych rokoch som relatívne, hovorím relatívne, pretože som bol jazykovo vybavený, chodil do zahraničia na festivaly krátkych filmov. Bol taký zvyk, že keď bol niekto ocenený, tak ho na najbližší ročník pozvali. Čiže som takto chodil na festivaly, kde som niečo získal. Bol som dokonca niekoľkokrát v porotách v zahraničí, v Španielsku, v Juhoslávii vtedy, teraz je to Slovinsko, na festivale v Kranji, v Maďarsku, v Poľsku, v Nemecku, v Belgicku. To, že som sa stal členom porôt, im neprekážalo, lebo asi zhodnotili, že tam aj tak nikto nevie, čo som doma vyviedol. A

zas otvorene vystupovať proti štátu, to som si nedovolil. To som si nedovoľoval, pretože to by malo okamžité ďalekosiahle následky na rodinu. Aj takto konkrétnym dosahom čiernej listiny napríklad bolo, že sa môj syn nedostal na FAMU, pretože bola v Prahe a tam bola táto listina uložená akosi v origináli. Takže sa dostal na tretíkrát na priamy zásah podniku, keď sa Slovenský film zasadil o to, aby získal kvalifikovaného pracovníka. Chcel ísť študovať strih, tak ho potom prijali. Takže takto sa to prejavovalo, viete, to bolo červeným napísané. Keď ste kamkoľvek chceli ísť, o čokoľvek požiadať, museli ste vyplňovať dotazník, kde bola kolónka „Stranícky trest“, tak som ho samozrejme musel uvádzať.

ELIÁŠ (ELO) HAVETTA

(1938 – 1975) Režisér, scenárista, fotograf, výrazná osobnosť (česko)slovenskej novej vlny. Ako pomocný režisér a epizódny herec spolupracoval na televíznom filme režiséra Ivana Baladu *Dáma* (1967).

V Štúdiu hraných filmov nakrútil dva svojou poetikou výnimočné dlhometrážne hrané filmy *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969) a *Lalie poľné* (1972). Po nástupe normalizácie mohol pracovať len pre Československú televíziu Bratislava, kde s Jánom Fajnorom vytvorili magazín pre mladých *Ráďte vstúpiť* (1974).



**JOZEF (DODO)
ŠIMONČIČ**
kameraman
(2009)

Napríklad tam na *Botanickej záhrade* robili dnes už renomovaní režiséri ako Luther alebo Eva Štefankovičová. Štáb bol zložený z mladých ľudí, navyše tam bol výtvarník Vlado Popovič. Dávali sme veľmi veľký dôraz na výber prostredí. Obhliadky sme robili tri mesiace. To sa nedá s dneškom porovnať. Hľadali sme prostredia, ktoré by nám najviac vyhovovali, či už po výtvarnej stránke alebo po farebnej stránke. Bola to fantastická spolupráca, fotili sme od rána do večera a večer sme sedeli, všetko preberali a dávali k sebe, farebne aj výtvarne. Elo Havetta bol fantastický človek, mal zmysel pre prácu práve s naturščikmi. Obsadzoval veľa naturščikov, a preto sme sa aj museli tomu hodne prispôsobovať. Kamera musela byť stále pripravená, ak sa nepodaril záber s naturščikom, lebo sme robili kombinácie naturščik-herce, tak sme vždy menili záber. Zmenili sme ho rýchlo. Ale základ bol, že sme trvali na tom, že zábery musia vychádzať z výtvarnej, silno farebne orientovanej koncepcie tak, aby k sebe sedeli.

Druhý film s Elom Havetton bol čiernobiely, potom sa tónoval do sépie a do farebných odtieňov. Farebné odtiene sme vždy zvolili podľa toho, o akú dramatickú scénu tam išlo – keď išlo o lásku, tak to išlo do červeného tónu a podobne. Koniec filmu bol zase taký trochu až príliš farebný, lebo chcel navodiť atmosféru konca. Viete, technika vtedy bola úplne mizerná. Technika, ktorú vlastnil Slovenský film, to bol len jeden obyčajný vozík na štyroch kolieskach a koľajnice, a nič k tomu nebolo. Lampy boli katastrofálne, všetko bolo zastarané. Museli sme vymýšľať veci tak, aby sme z toho urobili niečo zaujímavé, aby to bolo aj pre diváka veľmi pútavé. Tam som zvolil ručnú kameru, skoro celý film je natočený z ruky. Elo Havetta hrozne miloval prácu naturščikov a obsadzoval práve hercov z divadla, ale takých,

čo neboli veľmi známi, napríklad Vlada Kostoviča. Boli to známi divadelní herci, ale neboli známi ako filmoví herci, a urobil z nich fantastických hercov. Kombinácia divadelných hercov s naturščikmi často vyžadovala improvizáciu. Keď sa nepodarila prvá ostrá, druhá ostrá, tak Elo hneď menil záber, hneď sme menili štand kamery, aby si herci nezvykli na to, že musia znova opakovať to isté. Kvôli tejto improvizácii bola zvolená ručná kamera. Keď hovorím o technike, koniec filmu je taký, že hlavný hrdina sa spustí z veže a letí. No v tom čase keby som voľakomu povedal, že chcem lanovku, tak by sa mi vysmial. Tak som dal urobiť takú krabicu, do ktorej sme dali kameru, natiahli sme lano z veže na druhú stranu. Lano bolo primontované k takej MPE-čke, k tomu, čo opravujú elektrinu, a teraz sme ju púšťali voľným pádom v tej krabici, boli sme vtedy úplne zapálení do toho, ani sme vlastne nemysleli na nič, čo by sa mohlo prihodiť. Niečo zlé. No a stalo sa aj to, že kamera padla z obrovskej výšky dole medzi ľudí, no našťastie sa nič nestalo. Keby sa niečo bolo vtedy stalo, tak možno aj už sedíme v base. Ale vymýšľali sme len kvôli tomu, že sme to chceli trosku oživiť a technika bola, musím povedať, mizerná. Takže dnes, keď sa na to spätne pozerám, viete, také dačo, ako dnes je steadicam, Jimmy Jib a tieto veci, to bol sen, to je sen, keď to dnes vidím.

Tí ľudia sa mali hrozne radi. Aj na fotografiách, ktoré vám ukážem, vidieť, že každý robil všetko, skoro podobne ako na FAMU. Napríklad na jednej fotografii sám režisér Elo Havetta trasie stromom, aby bol vietor, aby sa lístie v zábere hýbalo. Každý robil všetko, cítili sme sa ako famuáci. A to bolo na tom krásne. Tá škola bola v tom čase strašne silná a myslím, že sme sa aj na škole mali hrozne radi. To bolo i tým, že sme stále chodili na filmy, tie boli pre nás zázrak. Napríklad, keď som točil s Elom Havettom *Botanickú záhradu*, točili sme, povedzme, od rána od siedmej do večera do siedmej, a Elo Havetta povedal: „Pod', ide dobrý film, ideme na film.“ Ešte v ten večer sme šli do kina, takí sme boli blázni do filmov. Atmosféra z FAMU bola fantastická, a to sa prenieslo potom aj do prvých rokov. Potom prišla normalizácia, a to už bolo trochu horšie.



PAVEL ŠIMÁČEK
hlavný osvetľovač
(2016)

A to som ešte aj zabudol na fantastického Ela Havettu. To bol hlavne vynikajúci človek a vynikajúci režisér. S ním sa tak dobre robilo, lebo to bolo ako keby sme sa hrali, ale v dobrom slova zmysle. Ja som nevidel, že by sa niekedy rozčúľil alebo niekomu povedal niečo zlé z titulu svojej funkcie. Keby tam niekto išiel okolo a spýtal sa, kto je režisér, určite by si nepovedal, že práve Havetta.

A to boli tí, čo prišli z novej vlny, neviem, či som na niekoho nezabudol. Ja som s nimi s radosťou robil a bolo to skutočne krásne.



RICHARD KRIVDA
kameraman
(2020)

Ráďte vstúpiť sa robilo štyri roky, Havetta po roku zomrel, úplne mladý, 37-ročný. Bola to tristná skúsenosť, lebo sme si boli veľmi blízki. Jozefovi Bábikovi som robil asistenta, ale keď nemal čas alebo sa mu nechcelo, tak som na relácii *Ráďte vstúpiť* robil kameru ja, hoci som nemal žiadnu školu.

Zabudol som ešte povedať, že keď ešte žil Elo Havetta, tak on ma nahováral na školu – že keď chcem byť kameramanom, aby som šiel na FAMU

študovať kameru, pretože v tej dobe sa to v Bratislave študovať nedalo. Takže bol to Havetta, ktorý ma nahovoril na školu, som mu vďačný za veľa. On ma vtedy oslovil na prvý film, ktorý som urobil samostatne, bol to dvoj-portrét Rudolfa Slobodu a Miša Studeného. On mi jedného dňa povedal: „Máš kameru? Ideme natočiť film.“

Ja som bol rád, že som mal tú skúsenosť s Havettom, pretože pri tom filme ma naučil veľmi dôležitú vec, a to je, aby kameraman chodil do strižne. Raz mi povedal: „Natočil si dva krásne zábery, pod', ukážem ti ich.“ Ja som bol hrozne pyšný, prišli sme do strižne a on tie zábery vyhodil, obidva ich hodil do koša a ja som sa ho pýtal: „Prečo si to vyhodil, veď si vravel, že sú dobré.“ On hovorí: „Vieš, oni mali jednu chybu, oni sa mali strihnúť na seba, mali rovnakú šírku kompozície, a to by vyzeralo ako strihová chyba, tak ja sa radšej vzdám tých dvoch dobrých záberov, aby tam nebola strihová chyba.“ Strašne ma to mrzelo, ale odvtedy som sedával pri každom filme dlhé roky v strižni s pani Palatinusovou, lebo tam v strižni vidí kameraman, aký blbý ešte je. Čo všetko ešte nevie. Keď som učil na vysokej škole päť rokov, tak som sa snažil presadiť, aby kameramani mali aspoň rok predmet strih, ale nejak sa to nepodarilo. Strižňa bola pre mňa druhá vysoká škola.

Havetta ma naučil jednu vec, okrem iných, že kým povieš režisérovi áno, tak si najprv prečítaj scenár. A keď ťa ten scenár osloví, že ho prečítaš jedným dychom, ten film si zoberieš za svoj, potom chod' do toho filmu, lebo len vtedy do toho dáš sto percent a viac. Ak ťa ten scenár nezaujme alebo tomu nebudeš rozumieť, tak nechod' do toho, lebo sa budeš len trápiť, budeš prichádzať do konfliktu s režisérom, nebudeš chápať veci. To ma naučil Havetta a ja som sa toho držal celý život.



VÁCLAV MACEK
filmový historik
(2021)

Ja vnímam kinematografiu ako veľký príbeh a tieto detailné sondy sú pre mňa malé príbehy. A na ten malý príbeh som sa sústreďoval možno, keď som robil tie monografie Kadára, Uhra alebo Hanáka.

Tá prvá o Havettovi bola taká radostná práca. Vtedy, keď sme to robili, ja som mal tridsaťsedem rokov a moji kolegovia boli o desať rokov mladší. Chceli sme sa venovať Havettovi, lebo to bol náš hrdina, ako boli aj Jakubisko alebo Hanák. V tom tíme boli nakoniec aj Albert Marenčin, Jožo Macko, Andrej Obuch a ja, bol tam aj presah od absolventov odboru filmová veda u Mihálíka k Jožovi Mackovi a potom aj Aurelovi Hrabušickému, to znamená autorom, ktorí boli z oblasti dejín výtvarného umenia, nie z oblasti filmu. Ten tím sa rozširoval, nebol taký zúžený. Ku grafickej spolupráci sme zavolali Ivana Popoviča. Tým, že oni boli z oblasti výtvarného umenia a ja som mal vzťah k fotke, bola tu snaha urobiť nielen dobrú sondu do toho, ako tie diela vznikali a aký bol Havetta človek, ale vnímať ten výstup aj ako istý estetický objekt, aby to bola pekná kniha, nielen vecná historio-graphická štúdia.

Takže to bol ten prvý krok, čosi ako otvorenie a rozbúranie toho monolitu, ktorý tam tí oficiálni kritici a historici budovali.

JURAJ JAKUBISKO

(1938 – 2023) Režisér, scenárista, kameraman, fotograf a výtvarník, jedna z najvýraznejších postáv slovenskej kinematografie. Debutoval filmom *Kristove roky* (1967), nasledovali cenzúrou zakázané snímky *Zbehovia a pútnici* (1968), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969) a *Dovidenia v pekle, priatel'ia* (1970/1990). V normalizačnom čase sa z donútenia venoval dokumentárnej a zákazkovej tvorbe.

K hraným filmom sa mohol vrátiť až koncom 70. rokov: *Postav dom, zasad' strom* (1979), *Nevera po slovensky* (1980), *Tisícročná včela* (1983), *Perinbaba* (1985). Po filme *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (1992) Jakubisko nakrúcal najmä v českej a česko-slovenskej produkcii: *Nejasná správa o konci sveta* (1997), *Post Coitum* (2004), *Bathory* (2008), *Perinbaba a dva svety* (2023).



RICHARD BLECH
filmový historik
a publicista
(2009)

Uher aj Hollý boli veľmi svojrázni. Ale chcel by som povedať, keď hovoríme o generačných rozvrstveniach, že ešte tá predchádzajúca generácia, bielikovsko-lettrichovská, realistická, veľmi brojila proti všetkému, čo rozprávalo iným jazykom ako oni. Bielik neznášal Hanákov či Jakubiskov štýl rozprávania. Cítili, že vlastne je tam narušené realistické rozprávanie, ktoré oni kodifikovali. A že generácia 60. rokov prijala podnet godardovskej generácie.

Jakubiska skoro ukameňovali, keď prišiel so *Zbehmi a pútnikmi*. Považovali to za formalizmus, za nezrozumiteľné... Vychádzali články, vlajkonosičom týchto dogmatickejších názorov bol scenárista Tallo, ktorý urobil celkom slušné scenáre ku komédiám takého komerčnejšieho charakteru. No ale absolútne neznášal tento nový spôsob rozprávania, godardovský či jakubiskovský. Takže on proti nemu šťval a vždy bola snaha zdôrazňovať, že slovenský film má byť realistický, lebo tak nakrúcal Bielik a tak by to malo byť. Lebo tak nakrúcal Lettrich a tak by to malo byť. A všetci, ktorí hovorili iným jazykom, boli podozriví.

Vtedajšia súdržnosť bola oveľa väčšia ako teraz. Teraz každý robí vo svojich ateliéroch, každý nakrúca svoj film. Každý hrá svoju hru, ale vtedy to bola vždy udalosť. Martin Hollý, s ktorým som robil jeho monografiu, spomínal na pražské štúdium. Na Prahe sa mu zdalo zaujímavé, že keď nakrútil nejaký český alebo slovenský režisér svoj film, tak ho premietli na FAMU a prišli všetci: filmári, výtvarníci, divadelníci, hudobníci, a celú noc do rána o tom filme diskutovali. Atmosféra bola iná, súhra väčšia. Nevieť, čím to je. Pravdepodobne tým, že tá doba bola tvrdšia, že sa proti umelcom zasahovalo inou formou, dnes zasahuje proti umelcom dolár a

euro... Ale v tej dobe to bol cenzor a politik. A neviem, čo je mocnejšie, či jedno alebo druhé, ale cenzor alebo politik sa vždy dali nejakým spôsobom oblafnúť, avšak dolár ani euro neoblafnete. Buď ho máte, alebo ho nemáte. Tie diskusie boli nesmierne zaujímavé. Spomeniem len jednu, o Jakubiskovom filme *Zbehovia a pútnici* tu vo Filmovom klube, kde sa autor prvej poviedky *Zbehovia* Ladislav Ťažký urazil, že jemu rodičia vytýkali, ako mohol dopustiť, aby sa tento film tematicky posunul kdesi na východné Slovensko, kde sa hutorí... Lebo v knihe je príbeh situovaný do Čierneho Balogu na stredné Slovensko. A teraz z toho vznikla obrovská polemika, že režisér musí nakrútiť to, čo scenárista napíše. Zhodou okolností som mal vtedy k filmu úvod. Aj dnes si myslím, že režisér je pánom témy. On môže film posunúť, on ho môže zmeniť, on si vytvorí koncepciu. A scenárista, keď to chce urobiť ináč, tak sa musí chopiť kamery a urobiť si ten film po svojom. O tomto bola reč a vlastne ten film bol na pokraji nebezpečenstva, že nebude. Nakoniec ho premietali aspoň vo filmových kluboch. No ale na tej besede boli všetci, ktorých to zaujalo. Od filmárov cez divadelníkov po operných hercov, po výtvarníkov. To bolo aj dvesto ľudí. Nezместili sa ani do miestnosti, stáli vo dverách... Dnes toto ťažko máte. Dnes to máte možno na nejakej prezentácii, kde sa premieta nejaký film a podávajú nejaké chlebíčky. Takže svojím spôsobom v každej takejto nástrahe, v každom takomto režime, kde umelcov kontroluje politická moc, vždy panuje väčšia súdržnosť ako tam, kde kralujú iba financie.



VLADIMÍR HOLLOŠ
kameraman
(2017)

(*Postav dom*) Jakubisko predtým točil s Igorom Lutherom a kameraman Doršic robil Lutherovi pomocnú kameru, čiže Jakubisko bol na Doršica

zvyknutý. Ja som s tým súhlasil. Naša spolupráca spočívala v tom, že ja som mal na starosti svetlá a svetelnú atmosféru, on mal na starosti kameru a švenkovanie kamery. Bol veľmi zdatný, lebo prvé Jakubiskove filmy boli robené hlavne z ruky, s čím som ja nemal až takú skúsenosť. Vo veľa scénach sa vyžadovalo mať dve kamery. V podstate som bol rád. A aj sme sa dopĺňali; keď bolo treba počas filmovania ísť do Bratislavy, do laboratórií, pozrieť sa na materiál. Množstvo aj tých vecí robil Doršic, a nejak na filme to nie je vidieť. Ale prácu so svetlom, prácu s atmosférou, to som mal ja na starosti. A sú tam úžasné trikové zábery; padanie auta do priepasti. Viete, vtedy triky nebolo možné robiť takým spôsobom ako teraz. Teraz sa dá všelijak v postprodukcii robiť také veci, čo v tom období sme ani vo sne nemysleli, že také niečo je možné robiť. Lebo triky, ktoré sme robili cez Oxberry... Predstavte si: z negatívu trebalo urobiť intermediát materiál-duplikát, čiže sa vlastne strácala ostrosť, farebnosť týmito duplikačnými procesmi... Teraz, kým sa urobil duplikát, kým sa urobil trik, trvalo to niekedy aj tri týždne, aj mesiac, kým ste ten trik videli... A teraz napríklad trik nebol dobrý alebo nejaká vec... Čiže znova všetko toto opakovať. Bol to veľmi zdĺhavý a náročný proces. Viete, keď bolo viac exponícií a kopírky neboli až tak kvalitné, tak obrazy medzi sebou pracovali. To boli problémy, ktoré vtedy boli. Takže väčšinou sa triky robili ako reálne, skutočné... Takže padanie do priepasti, napríklad, tam bolo jedine, že boli rýchlo-frekvenčné kamery, ktoré sme použili... No a napríklad zabezpečenie bolo minimálne, viac menej žiadne, čo sa týka bezpečnosti. Ja som visel v priepasti na lane. Bol tam jeden horolezec, ktorý ma pustil dvadsať metrov do tej priepasti, aby som videl auto, ktoré bolo nado mnou, ako padá do priepasti. V postate len na takej skale som stál, no a tá labilita... (smiech) srdce v krku... (smiech) Hrozným spôsobom sa to vyrábalo. To, čo je teraz možné, čo si len vymyslíte, urobiť veľmi jednoduchým spôsobom, tak vtedy to naozaj bolo na hranici, dá sa povedať, toho, že to všetko tak dobre dopadlo, že sa nestali nejaké nešťastia. V podstate, že nás nejaký filmový pánbožko chránil, lebo naozaj tam sa robili hrozné veci...

Jakubisko mal neskutočné výtvarné videnie... Viete, on aj kreslí... Keď som došiel bývať na kolej, na internát v Prahe, on s kameramanom Barlom práve robili... Picassov obraz, Guernicu si kreslili do izby, veľkú asi 3 x 2 metre. Čiže, to je človek, ktorý naozaj ovládal neskutočným spôsobom

výtvarnosť. Je mu strašne blízka. Jeho filmy sú nádherné, čo sa týka výtvarnosti. Ja si myslím, že u neho prevláda skôr cit pre výtvarnosť, ktorým si vás získa, ako dejovosť. Takže je s ním radosť robiť, pretože on ovláda veci, čo sa týka kamery, to je radosť pre kameramana, že môže robiť s ním.

No mne sa napríklad stalo, že film, ktorý som robil s Jakubiskom, *Postav dom, zasad' strom...* predstavte si túto vec. Prvý môj hraný film, ktorý bol naozaj vážna vec... Dali premerať negatív, originál negatív človeku, ktorý bol zamestnaný v laboratóriu 2 týždne, mal negatív založiť, mechanickým pretláčaním zmerať dĺžku negatívu. On ho zle založil a celý materiál bol poškrabaný. Poškrabaný materiál a emulzia. Dva súvislé škrabance. O šiestej ráno mi zvoní doma telefón, aby som ihneď prišiel do laboratórií. A ja sa pýtam: „A prečo?“ Aby som dal súhlas, že budú regenerovať negatív, lebo je poškrabaný... A keď som toto počul, tak som skoro (smiech) chytil mŕtvicu. Hotový materiál, celý film... Jediné, čo je dôležité, je negatív, hej, z celého toho snaženia, a ten je poškrabaný. Teraz tam bola suita, šéf strany, potom riaditeľ filmu, všetci chceli odo mňa súhlas na regeneráciu... Lebo sa môže stať, že emulzia sa trošku roztiahne, môže sa sceliť, ale môže sa stať, že sa odlúpne a odpadne celá, ostane len podklad, fólia... Hovorím, dobre, a čo ten, kto dal súhlas merať tento materiál človeku, čo je... Materiál, čo má najväčšiu hodnotu. Nič inšie na Kolibe nemá hodnotu, len to, čo sme spravili, čo urobili filmári, čo ostalo ako negatív alebo čo ostalo ako film. Tak kto dal súhlas, aby to robil takýto človek? Tak nech dá súhlas aj k tomu. Prečo ja mám dávať súhlas, hoci som nič nezapríčinil? A to bolo neskutčné. Nakoniec sa to podarilo tak sceliť, že to absolútne nie je vidieť. Prvý hraný film, ja som myslel, že som skončil kariéru, lebo viete, kto vám povie, že vy ste to nezapríčinili?



STANISLAV DORŠIC
kameraman
(2019)

No, s Igorom Lutherom sme začali spolupracovať, on natočil s Jakubiskom, ako prišli z FAMU, *Kristove roky*, a po *Kristových rokoch* začal točiť s Robbe-Grilletom. A Jakubisko išiel vtedy točiť *Zbehov*, takže tam som nastúpil k Jakubiskovi. Po *Zbehoch* sa natočili *Pútnici*, po *Pútnikoch* film *Dominika* od Laca Ťažkého, no a pri tej *Dominike* prišla okupácia, to bolo v šesťdesiatom ôsmom, to znamená, že film išiel potom do trezoru, nastali previerky a takto. No ale hneď, ešte v tom čase, ten rok po okupácii, Jakubisko natočil film *Vtáčkovia, siroty a blázni*, a tam sme spolu už začali s Igorom. A s Igorom Lutherom sme sa potom, teda ja som chodil za ním, on emigroval, ja som ostal tu, no a prvý film sme točili s režisérom Barabášom pre hamburskú televíziu, pre Norddeutscher Rundfunk.

Stavba storočia to bol plynovod, v rámci družby, to sa točilo pri Leviaciach, tam mali základňu. Juraj si vymyslel takú vec, že sme postavili starú bétěčku kameru, časozberne, tam ten kraj je tam taký vlnovitý, a oni ťahali to potrubie, to boli mannesmannky, v priemere to malo stodvadsať centimetrov, takže kamera sa zabudovala a celý týždeň a pomaly, ako oni prichádzali, vždycky tá pasáž sa pustila, a konečný výsledok bol, ako sa to postavilo, takže (smiech) bez problémov. No to by bolo všetko o tom.

Tri vrecia cementu bol film o mládežníkoch, mládežníckych kluboch, áno, to sme pochodili s Jurajom dosť týchto klubov po dedinách. Ale najkrajší bol v Kremnici. Takže tam sa to robilo, je tam ten kohút červený, čo zas mu vytýkali, Jakubiskovi, že si robí srandu, že zas je kohút červený, prečo kohút nemohol byť biely, a tak. No ale tiež sme boli v Ivanke pri Dunaji, tam bol ten Výskumný ústav, a sám riaditeľ nám odporučil, že to je také plemeno, ktoré, lebo v tom filme hrali traja kohúti – jeden je na lustrí, druhý je na

skрини a tretí chodí hore, dolu, proste ten záber sa tak spojil nejako, že to vyzeralo tak, že to je len ten jeden kohút. Takže tiež ten film nejak neuspel socialisticky.

(*Postav dom*) Bolo to presne desať rokov, čo dostal Juraj zas celovečerný film v sedemdesiatom ôsmom, tam nastúpil so mnou aj Vlado Holloš, áno, a točilo sa to na východnom Slovensku celé, no takisto ten film potom bol odložený do trezoru. Keď ho po dvoch rokoch videl prezident Husák, tak hovoril, že komu ten film vadil, ktorému zlodejovi ten film vadil, doslova tak, takže potom sa dostal až po dvoch rokoch do kín.



JÁN ĎURIŠ
kameraman
(2017)

A samozrejme, najväčšia novinka, ktorá zabodovala ako výbuch bomby, bol Jakubiskov film *Bubeník Červeného kríža* (1977). Na základe filmu, ktorý som nakrútil s Jánom Zemanom, si ma Jakubisko prizval spolupracovať na banálnom zákazkovom filme pre Ústav zdravotnej výchovy o tom, ako sa štát vzorne stará o siroty.

Musím povedať, že kameramani sú služobníkmi režiséra a scenára. Väčšinou sa očakáva, že režisér má nápad (niekedy sú to veľmi abstraktné nápady), ktorý musí kameraman zhmotniť do konkrétnych obrazov. Juraj mi povedal, že dostal takú zákazku a musí nakrútiť, ako sa štát stará o siroty a opustené deti z rôznych dôvodov, čo je, napokon, vo filme aj vykreslené. A vraj, že by to chcel robiť iným spôsobom, mali by sme pracovať aj s farebným odlíšením, štylizovať. Pri spoločných debatách padli rôzne nápady. Teraz by som mohol povedať, že taká tá pseudosolarizácia bol môj nápad a čiastočne aj bol. Predtým som robil film o výtvarníkovi a sklárovi Václavovi Ciglerovi, ktorý robil veľké sklenené plastiky. Pri nakrú-

caní tohto filmu som skúšal, ako sa deformuje svet cez tú zvláštnu sklenú plastiku, keď hýbem kamerou. S Ciglerom sme sa skamarátili, takže som mu potom zavolať, či by mi nejaké plastiky na nakrúcanie s Jakubiskom nepožičal. Keď sme ich potom dávali pred kameru, trochu sa mi triasli ruky zo strachu, že by sme takéto veci rozbili, lebo mali cenu niekoľko tisíc. Od známeho fotografa pána Kállaya sme si požičali star filter, ktorý vtedy nikto nemal. Dežo Ursiny bol dramaturgom filmu a on nám, samozrejme, takéto experiment povolil, čo nebolo úplne štandardné. Režisér mohol naraziť na problém hneď v prvej fáze. Mohlo mu byť povedané, že v žiadnom prípade to takto nebudete robiť, urobíte to klasicky: natočí sa pár záberov na detské domovy, pár záberov rozprávajúcich ošetrovateľov, nejaké usmievané detičky. Pre Ústav zdravotnej výchovy sa vyrábalo 4 až 5 filmov ročne. Ešte poviem takú zaujímavosť: Juraj predtým nakrúcal film *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969), čo bola koprodukcia, z ktorej mu ostal širokouhlý objektív, ktorý v Československu nikto nemal. Vďaka tomuto objektívu boli v *Bubeníkovi* netradičné superširoké zábery. Tým chcem naznačiť, že spolupráca medzi režisérom a kameramanom musí byť o istej zhode. Juraj rád kreslí a ja som tiež rád kreslil, hoci sa vôbec nemôžeme porovnávať. Niekedy stačí niečo načrtnúť a už asi viem, akú má predstavu. A na základe toho vznikla naša štyridsaťročná spolupráca. Samozrejme, nakrútil veľa filmov aj s inými kameramanmi, no najviac filmov som s ním nakrútil ja.



MARGITA ČERNÁKOVÁ
strihačka
(2010)

K Jakubiskovi ale musím niečo povedať. Jakubisko bol po 68. tiež preveľený z Koliby do tohto populárno-vedeckého štúdia. Bolo to také odkladacie štúdio. No ale, samozrejme, on urobil kopu krátkych filmov, napríklad

o ropovode urobil kúzelný film. Proste bol to film na objednávku o stavbe ropovodu (plynovodu – pozn. red.), ale on tam povymýšľal úžasné veci. On bol, teda je, neskutočný výmyselník, ale robiť s ním, to bola „morda“. On mal každú chvíľu inú víziu. Napríklad *Bubeník* mal mať tuším 350 – 400 metrov a my sme mali po troch dňoch strihnutých 30 metrov, lebo on lepil jeden záber za druhým, potom si to pozrel a znovu vrazil: „Vymeníme tamto a urobíme toto...“ Úžasný bol ale v tom, aké a koľko trikov si povymýšľal. Prelínačky, dvojexpozície... a toto urobiť v laboratóriách bol problém, pretože to veľakrát nevyšlo. On ale presne vedel popísať, čo tam chce, či treba najprv urobiť „modrák“ alebo dub-negatív alebo niečo iné. Neskutočne sa v týchto veciach vyznal a bol veľmi náročný. No a keď sme mali po tých troch dňoch 30 metrov a prišiel produkčný, že „do piatka to musí byť hotové“, tak potom to už išlo.



JÁN ĎURIŠ
kameraman
(2017)

Nejasná zpráva bola pre mňa veľmi zaujímavá spolupráca s Jurajom Jakubiskom. Keď sa v rokoch 1990 až 1991 zdalo, že moja generácia už pomaly končí vplyvom rozpadajúcej sa Koliby, robil som dokumentárne filmy s Mirom Šindelkom. *Nejasná zpráva* bol v tom čase najdrahší česko-slovenský projekt (potom bol *Bathory* najdrahší). Vďaka producentke Deane Horváthovej-Jakubiskovej spolupracujem na takýchto veľkofilmoch. *Nejasnú zpravu* sme nakrúcali päť mesiacov v kuse. Nad Terchovou bola postavená osada. Mal som päťdesiat rokov, bol som zrejme v takom najväčšom tvorivom rozlete.

Prizvanie k spolupráci na *Post Coite* musím trochu vysvetliť, lebo to nie je typický Jakubiskov film a pôvodne ho ani nemal robiť. Bol to film, ktorý

produkovala jeho manželka Deana a mal ho nakrúcať mladý režisér Marcel Bystron, ktorý získal na Českých levoch cenu za námet k tomuto projektu a dostal asi 5 000 metrov 16 mm materiálu. A mal tam byť aj iný kameraman. Potom ma zavolali s tým, že vraj prišla nová digitálna technológia, či by som neprišiel ju otestovať. Kameraman z Mníchova, ktorý mal film nakrúcať, na testy nemal čas. Hovoril som si, že fíha, to je frajer ten nemecký kameraman, keď sa ide robiť nová technológia a on to ani nepríde odskúšať. Súčasne sme nakrúcali na Kodak a Sony Altu. Bral som to ako záskok za kolegu, no potom sa ukázalo, že ten nemecký kameraman nemá vôbec čas, tak som to vzal ja. Čisto z technického pohľadu nešlo o nič mimoriadne. V jedinej veci sme predstihli Západ o pár rokov dopredu, a síce že sme dlhé roky predtým, ako nastúpil digitál, nakrúcali všetky televízne filmy na televízne kamery. Samozrejme, tie boli analógové, no nebol medzi tým žiadny rozdiel. Aj Sony Alta je vlastne kamera, do ktorej sa namiesto istého čipu dal istý digitálny čip a nič iné sa tam nezmenilo. Museli sme vedieť, aké sú limity týchto elektronických kamier, čiže pre mňa to nebolo žiadne prekvapenie, skôr som si len odskúšal isté veci, čo sa týka povedzme dynamického rozsahu, ale nechcem hovoriť príliš odborne. Technikom som povedal, aby obraz nebol príliš technicistný, lebo televízne kamery majú túto tendenciu. Použil som efektové filtre, aby som obraz trochu zmäkčil. Používali sme tzv. P plus S adaptér, čo bol konektor, na ktorý sme mohli osadiť 35 mm objektívy, čím sa zredukovala necnosť televíznych kamier (veľká hĺbka ostrosti) a z optického pohľadu to bola taká polofilmová kamera. *Post Coitum* vraj technicky dopadlo veľmi dobre, dokonca som bol prizvaný spoločnosťou SONY spolu s Marekom Jíchom (vtedy šéf katedry kamery v Prahe, ktorý tiež nakrútil jeden film na digitál) na workshop, aby sme európskym kameramanom porozprávali svoje skúsenosti. Bolo tam 27 kameramanov, traja z Turecka, nejakí tiež z Francúzska či Nemecka. Bola to pre mňa veľká česť rozprávať týmto ľuďom.

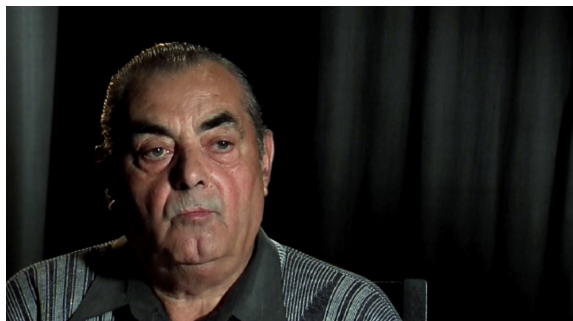
Ja som s Jurajom Jakubiskom nakrúcal všetky hrané filmy so second unit štábom, čo je bežný postup. Takto som spolupracoval na viacerých filmoch, aj na *Nejasnej zpráve* s Jankom Pirohom, bohužiaľ už nebohým kameramanom, ktorý mal ambície režírovať a aj nakrútil jeden hraný film *Sagarmatha* (1988). Jakubisko s ním spolupracoval už aj na *Tisícročnej včele* (1983), takže som nevidel najmenší dôvod, prečo nevyužiť túto techniku

separátneho nakrúcania niektorých sekvencií druhým štábom. Fungovalo to, nebol s tým žiadny problém. Pri *Bathory* mi Juraj povedal, že z koprodukčného pohľadu je vždy podmienka, že tých hlavných sedem tvorivých pozícií musí byť z tých krajín, ktoré dávajú peniaze. Zhodou okolností tam bolo aj Maďarsko a Juraj sa s Jánosom Kendem stretol na festivale v Moskve. Nevedel som si celkom dobre predstaviť, ako to bude prebiehať, no keďže som vedel, že aj Martin Scorsese nakrúcal svoje hudobné filmy tak, že tam mal Vilmosa Zsigmonda, Lászlóa Kovácsa a iných špičkových Oscarom ocenených kameramanov, pričom to neboli len švenkri. Takto sa nakrúcal aj koncert skupiny Rolling Stones (*Shine a light*, 2008). Hovoril som si, že preboha, aby som povedal nie spolupráci s Jánosom Kendem, musel by som byť padnutý na hlavu. Poznal som jeho jednozáberové sekvencie. Keď sme sa stretli, padli sme si do oka. On zhodou okolností šéfoval katedre kamery v Budapešti. Potom nastúpil František Brabec ako second unit kameraman, keďže nakrútil niekoľko filmov ako režisér, no František začal neskôr jemne intrigovať, cítil sa byť podceňovaný a chcel byť rovnocenným kameramanom, preto sme sa dohodli, že viac nebude second unit. Takto sme nakrúcali niektoré scény traja, scénu z boja dokonca štyria, no tam bol ďalej prítomný už len bežný švenker. Napríklad na Kolibe sme si to rozdelil tak, že František mal na starosti vrchnú časť hradu, ja som mal podzemie. Hore sa točilo, ja som medzitým svietil, pripravoval veci, režisér prišiel, s hercami sa nakrúcalo, medzitým František chystal ďalší obraz. A takto sme to zvládli. V titulkoch sme uvedení my dvaja podľa abecedy, teda Brabec je prvý. V záverečných titulkoch je tam ešte aj János Kende. Toto je pre históriu možno diplomatické vysvetlenie. Úprimne povedané, nechcel by som takto robiť filmy ďalej, lebo je zaužívané, že je DOP (director of photo-graphy, pozn. M. S.), ktorý má pod sebou second unit a trikových kameramanov. Prečo by mali byť dvaja, dokonca až traja? Keď som točil *Bud Bindi* (1996), bol som zas jeden kameraman, no traja režiséri. Jeden mi hovoril, že mám nakrútiť celok, druhý mi šepkal, že polo-detail, tretí, že detail. Tak som povedal: „Chlapci, dohodnite sa.“ Tak sa – ako my pri *Bathory* – dohodli, že jeden režíroval jednu sekvenciu, druhý druhú, tretí tretiu.



DUŠAN ROLL
 riaditeľ Slovenskej
 filmovej tvorby
 /1978 – 1981/
 (2012)

On je známy tým, že jeho scenáre sú hotové umelecké diela. Viete vy vôbec, ako išiel študovať filmárčinu do Prahy? Chcel sa hlásiť do Prahy na vysokú výtvarnú školu, ale išiel s kamarátmi, ktorí sa zastavili vo filme. On tam teda vyskúšal spraviť skúšky, zobrali ho, a tak tam ostal. Ale on je vynikajúci kresliar! Všetky výstavy obrazov mal v Prahe. Vidieť jeho scenár, to je výtvarné dielo, pokreslené po všetkých stranách. Keďže on mal cit pre výtvarné videnie, chcel stále kamerovať. S ním neradi robili špičkoví kameramani, lebo im do toho stále rozprával a robil si svoje. Tak, keď sa natáčal *Postav dom*, tam je scéna, kde má padnúť auto. Vtedy sa už dali robiť triky, ale on to chcel všetko naživo. Tak postavil troch kameramanov – a jedného na lano. To som videl až potom. Keby som to vedel predtým, nedopustil by som to – veď ja som bol zaňho zodpovedný! Postavil kameramana na kraj priepasti a teraz hodili to auto. To sa už nedá opakovať. Keby sa hentomu hocičo stalo, tak je problém. Potom mali druhý problém. To auto tam bolo hodené dole a teraz ho bolo treba vytrepať von, vyčistiť, lebo to točili v chránenej oblasti. Ach, ale s Jakubiskom to bolo stále takéto. Hovoril som, že denná norma natáčania bola 60 metrov, ale on dokázal natočiť aj 200 metrov. Najmä keď robil televízne filmy ako *Nevera po slovensky*. Nepáčilo sa to ani kameramanom ani ostatným, lebo oni sú platení podľa počtu dní, hodín a tak ďalej. Ale Jakubisko to natočil takto rýchlo. On mal tie filmy premyslené do detailov. Aj ako by to chcel kameramansky. Určite sa s ním nerobilo ľahko. Ktovie, ako to bude teraz. Operovali mu srdce, vymenili mu ho a stále pracuje a chce robiť film *Slovanská epeja*, obrovský film, Cyril a Metod – obrovské a aj finančne náročné dielo...

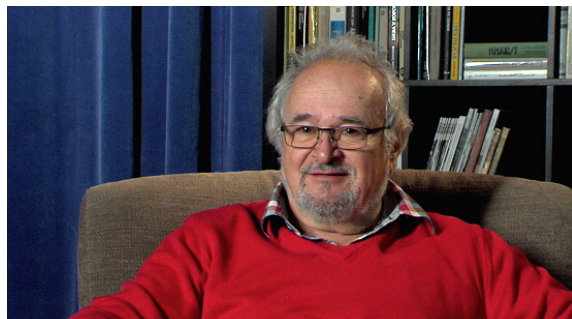


PAVOL SÁSIK
zvukový majster
(2010)

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.

S režisérom Lackom som urobil veľa filmov: 15 aj s televíznymi filmami. Trošičku to bolo, ani nie, že horšie, ale ťažšie s Jakubiskom. Jeden deň sme sa dohodli a na druhý deň to už neplatilo. Toto sa netýkalo, povedzme, zvukárskej strany, ale chudáci rekvizitári, kostyméri. S Jakubiskom sa dohodli, čo od nich chce, všetko ho na druhý deň čakalo podľa jeho predstáv. Avšak Jakubisko v noci celý scenár prerobil a všetko malo byť inak. Najbližšie mesto bolo 40 – 50 kilometrov, čiže kým sa zohnalo všetko, aby bol spokojný, tak to vždy trvalo... Ale nakoniec, potom, keď sme videli výsledok, tak sme boli trošku pyšní, že sme s ním pracovali.

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 (smiech).



PATRIK PAŠŠ
strihač a producent
(2021)

Tisícročná včela je proste jeden míľnik v mojom živote. Ešte dakedy v šesťdesiatom ôsmom, keď prišli ruské vojská a boli sme všetci vnútorne, emočne rozhodnutí, tak Jakubisko premietal v Dome československo-sovietskeho priateľstva svoje prvé filmy. A to keď som videl, tak som si povedal: Kristepane, s týmto človekom by som chcel dakedy v živote robiť. Vtedy som behal ako asistent kamery, svetla... a bol som na úpätí tej pyramídy a cesty, ale som si povedal: Jéjda, toto by ma bavilo s týmto človekom robiť, čo by som za to dal, keby som s ním mohol robiť. No a tak to zostalo v podvedomí, a keď som aj študoval, v Prahe, tak jednoducho to podvedomie vyplavilo to, že som si robil rozbor, analýzy Jakubiskových filmov. Robil som si, ako rozpráva príbeh, akým spôsobom dosahuje tú imagináciu, jednoducho, teoreticky som sa snažil pochopiť a vniknúť do jeho hlavy, bolo to také moje hobby, nikto mi to nekázal, ale robil som to rád, lebo jednoducho ma to oslovilo v istom čase. No a ako som robil v televízii, proste raz dakedy som sa rozprával s pánom Bandíkom, ktorý sa neskôr stal riaditeľom na Kolibe, riaditeľom výroby na Kolibe, a zrazu, práve som skončil FAMU, osemdesiaty tretí, máj, koniec, všetko uzavreté, prázdny stôl, strižňa prázdna a zvoní telefón. „Patrik, tu je Bandík, mám na vás jednu takú otázku, vy ste kedysi hovoril, že by ste rád robil s pánom Jakubiskom, teraz je tu taká šanca, nechceli by ste to skúsiť?“ Ježišmária, hej. Čo viac mi bolo treba? Skočil som do auta, frčal som na Kolibu a teraz som prišiel do kancelárie a tam som zostal v šoku, lebo tam bol generálny riaditeľ, ekonomický riaditeľ, proste štyria riaditelia tam boli. A zrazu – že či teda chcem robiť s tým Jakubiskom. Ja hovorím: Samozrejme, že chcem, a v čom je problém? „No, problém máme taký, že vlastne teraz je začiatok

júna a potrebujeme ten film dostať do Benátok, čo je festival v septembri.“ Tak veľmi rýchlo som si spočítal, dobre, raz, dva, tri, tri mesiace, vtedy bol štandard na zostrih jedného filmu tri mesiace, tak som si povedal: Okej, však to musím dať, to nie je problém. Hovorím: Áno, fajn, dám, idem, veľmi rád sa zapojím do tejto činnosti. „Iste, Patrik?“ Iste. „Dáte na to ruku?“ Dám ruku. Podával som si ruku so všetkými riaditeľmi a zaviedli ma do strižne. A jak som išiel do tej strižne, tak všetci moji kolegovia, ktorých som si vážil, Voděrka, Maxo Remeň, pán Klenovský, stáli vo dverách a rehotali sa, normálne sa smiali, usmievali sa. A ja som nevedel, čo sa deje, prečo sa smejú, a kráča som ďalej a vošiel som do strižne Judky Fatulovej, ktorá to pripravovala, len v danom čase proste prišiel jej čas a musela ísť na materskú dovolenku, takže mi odovzdá materiál. Ja som čakal nejaké dve-tri kópie, nejakých, ja neviem, deväťdesiat krabíc alebo osemdesiat krabíc a hovorím: Dobré, kde je ten materiál? Pozerám v tej strižni... No tu. Kde tu? No tu. Kde tu? No všetko, čo tu vidíte. A tam boli zdola až hore naskladané krabice materiálov, čiže tam bola hora, tam bola strašná hora materiálov, a vtedy som pochopil, že keď toto nezvládnem, tak je zo mňa doživotná profesná mŕtvola, lebo ja som na tom stretnutí s riaditeľmi sľúbil, že za dva týždne príde pán Pezlár a pán Válek, Pezlár bol ideologický tajomník, ktorý dozeral na kultúru, a Válek bol minister kultúry. A mal som im predviesť film, ktorý bol v množstve tých krabíc a som vedel, že keď toto nezvládnem, tak do konca života už môžeš zabudnúť na to, čo si vyštudoval a bude z teba mŕtvola. No ale jak som bol na tej FAMU, tak samozrejme mňa zaujímalo, ako sme robili analýzy, nevedel som pochopiť, prečo v Amerike je na pozícii strih dialógový strihač, zvukový strihač, hudobný strihač, supervisor. A tak sám pre seba som si povedal: Aha, tá práca asi je delegovaná a je tu nejaký supervisor, ktorý vlastne dozerá a vytvára to, aby to malo nejakú jednotu. No a tak som si povedal: Nič iné ti nezostáva, chlapče, len jednoducho asi budeš musieť delegovať prácu. Ja som v tom čase už riadil strižňu, dabingovú strižňu, tam sme mali osem strihacích stolov, kde bolo dvadsať mojich kolegýň, asi šesť strihačiek, zbytok asistenti, a tak som pochopil, že jednoducho toto, to slovo, ktoré som dal, dokážem naplniť len tak, keď všetky moje kolegyně budú na tom pracovať. A tak keď som si toto pozeral, tak som povedal pánovi Čánkymu, čo robil produkčného v danom čase: „Pán Čánky, prosím vás, prevezte to všetko do

televízie.“ Sa mu takto vlasy zježili, hovorí: „Načo, Patrik, však tá strižňa bude pre vás, všetko tu máte. Hovorím: „Bohužiaľ, ale ja musím pracovať u seba a s mojimi ľuďmi.“ „Však majte rozum, to budú dve nákladné autá, čo budú chodiť.“ Hovorím: „Nedá sa nič robiť, musí to byť prevezené, ale potrebujem ešte hovoriť s riaditeľmi.“ A tak som išiel za riaditeľmi a hovorím: „Áno, slovo, ktoré som vám dal, naplním, ale potrebujem, aby celá strižňa, ktorá je okolo mňa, pracovala pre mňa a pre Jakubiska.“ „Dobre, Patrik, vybavím,“ povedal Hlinický a zavolať do televízie a vybavil u riaditeľa televízie, že celé oddelenie, ktoré tam bolo, zrazu od istej chvíle začalo pracovať len a len na tomto filme. Tak som delegoval prvý diel, druhý diel, tretí diel, štvrtý diel, to boli televízne verzie, ten problém bol v tom, že to bolo dané technologickým procesom, čiže nedalo sa robiť tak ako teraz, že všetko máte a môžete s tým pracovať. Najskôr bolo potrebné procesne urobiť televíznu verziu, z nej urobiť duplikačný negatív a z toho duplikačného negatívu potom robiť kino verziu, ktorá išla do Benátok, čiže bolo treba spraviť päť filmov, päť filmov krátko tri mesiace, to je pätnásť mesiacov. Čiže vôbec som sa nečudoval kolegom z Koliby, že povedali, že to nejde. Ja som mal to privilégium, že som tie kolegyne riadil, boli ochotné so mnou spolupracovať, boli ochotné na tom pracovať, a dokázal som vybaviť podmienky na to, aby sme to takto mohli spraviť, no a tak vlastne materiál sa preniesol do strižne a my sme tam žili. Tri mesiace sme v tej strižni žili. Dievčatá si z času na čas, na víkend vždycky, odskočili domov ukľudniť manželov, vyprať veci a potom znova prišli a tam sme, tam sme žili, od rána do večera sme sa tam stravovali, spali, proste žili sme tam tri mesiace. No, o tie dva týždne, ako mala byť plánovaná projekcia pre Pezlára a Válka, stihli sme urobiť dialógy a spraviť tie štyri televízne verzie a išli sme na projekciu. Znova všetci ľudia rehot, ale keď sme to odpremietali, tak v tom momente absolútna, ale absolútna dôvera aj úcta. Aj režiséra, aj celého managementu Koliby. Jednoducho moje kolegyne spolu so mnou dokázali niečo, čo sa javilo v danej chvíli za daných podmienok nemožné. Nebyť môjho poznania z FAMU delegovať prácu, tak to nedokážem ani ja osobne. Jednoducho, zapojil som väčšie množstvo rúk. Ako som vám hovoril, strižňa vyžadovala, aj teraz vyžaduje, veľké množstvo manuálnej práce a času na to, aby ste niečo urobili, vlastne som ten čas proste rozdelil na štyri segmenty a robilo sa v štyroch strižniach. A potom tú piatu verziu, teda ten

piaty diel, kino verziu, som už robil ja, do ktorého som vnášal poznanie z FAMU, to znamená estetické poznanie kondenzácie javu, lebo tam bol obrovský problém, ako z tých štyroch-piatich hodín urobiť deväťdesiat minút alebo urobiť kratšiu verziu, teda kino verziu, nie deväťdesiat, má to viac, urobiť kino verziu. No a tam som prvý raz v slovenskej kinematografii použil princíp kondenzácie príbehu, kondenzácie myšlienky, kondenzácie emócie, čiže vlastne celá *Tisícročná včela* bola viac-menej ako taká mozaikovitá stavba, ktorá mala strašne málo reálneho času. A toto prinieslo obrovský šok aj v Benátkach, lebo to bolo postavené tak, že diváci dokázali prijímať príbeh, emócie, všetko – a po premietaní tam nastal obrovský ohlas, diváci zobrali Jakubiska aj pána Mojta, ktorý robil producenta za nemeckú stranu, zobrali ich na plecía a celými Benátkami, tam ich niesli na plecích, aký je to vynikajúci film. No, to bola taká moja prvá veľká medzinárodná cena, Zlatý Fénix, nebol to benátsky lev, lebo tam prišlo k istým nacionálnym problémom, predsedkyňou poroty bola jedna kolegyňa z Maďarska, ktorej sa nepáčilo, že *Tisícročná včela* si usiera z Maďarov, tak vlastne proti vôli všetkých z celej poroty ubojovala to, že nedostal benátskeho leva, ale dostal Zlatého Fénixa za výtvarnú podobu a za výtvarné stvárnenie filmu. No takže toto bol príbeh *Tisícročnej včely*. A proste je to jeden z takých tých míľnikov môjho profesného života.

KAMERA

Bez kamery, teda obrazového snímača, by neexistoval film ani televízia. Kameramanská technika prešla od vzniku kinematografie dynamickým vývojom z hľadiska veľkosti a pohyblivosti kamery, farby, optiky a citlivosti snímania či prechodom z analógu na digitál.

Kameraman a kameramanka sú zodpovední za vizuálnu stránku audiovizuálneho diela, zhmotňujú víziu režiséra či režisérky, prinášajú obrazové riešenia a inovácie k dosiahnutiu požadovaného estetického a emocionálneho účinku.



LACO KRAUS
kameraman
(2018)

Ja som vždy hovoril, že kameraman je ako brankár. Keď brankár dostane gól, tak na to doplatí celé mužstvo. Ak kameraman neurobí dobre záber, či to nie je ostré, alebo nie je dobrá kompozícia, alebo nezvládne situáciu, tak na to dopláca celý štáb. To je jasné. Tá zodpovednosť je obrovská, nie na-darmo je kameraman pravá ruka režiséra. A v dnešnej dobe ďaleko viacej ten režisér spolieha už na toho kameramana, lebo niektoré veci sa nedajú povedať, nedajú sa vysvetliť. Jednoducho musíte mať v sebe tú empatiu, ktorá sa prenáša z režiséra na kameramana, z kameramana na hercov, na prostredie a tak ďalej. To má toľko invenčných možností, alternatív, že to ťažko vysvetľovať. A ako vnímať cez hľadáčik alebo mimo hľadáčika? To sú také frázy. Kameraman buď teda vníma tú realitu a učí sa z tej reality, lebo to je základ, alebo nie. Akým spôsobom funguje svetlo ráno, akým spôsobom funguje svetlo, keď je plná paľba, keď sú dlhé tiene. Akým spôsobom sa mení farebná teplota podvečer, k večeru, v noci. My keď sme začínali, nemali sme také možnosti ako dneska. Dnes sú tie digitálne technológie tak citlivé... Už fotoaparáty alebo mobily sú také kvalitné... Samozrejme, že technicky áno, ale to nie je už tá kinematografia, ktorú veľké svetové osobnosti uznávajú a rešpektujú. Technika je dobrá, ale nie tak, že technika bude rozhodovať za vás. Vy musíte rozhodovať, ako tú techniku budete využívať a používať. Lebo niekedy sú zábery ďaleko krajšie urobené bez svetla, bez filtrov úplne naturálne, alebo zase niekedy využijete určitú špecifikáciu tej techniky, s tými filtermi alebo tými svetlami. Tie možnosti, tie alternatívy, to je všetko vlastne na invencii toho kameramana, tej osobnosti, akým spôsobom sa rozhodne využívať arzenál, ktorý mu jeho profesia poskytuje. Ale dôležité je, aby bol vzdelaný, aby bol skutočne trochu nabitý nejakými vedomosťami.

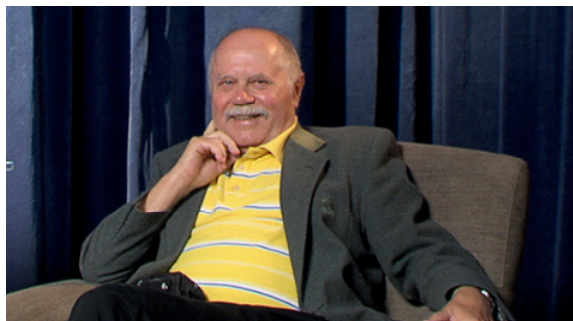
Tvorivý postup by som to nenazval, ale je to tvorivá príprava, vizuálna dramaturgia. V podstate človek si musí prečítať scenár, a keď sme točili ešte na negatívnu surovinu, tak vždy som si poznačil, v ktorej situácii, ktorý obraz, na aký negatív, niekedy na dva, niekedy na tri, aj s akými filtermi, s akými optikami, akou technikou, skrátka, celá tá príprava išla tak, že som si scenár a scénosled podrobne pripravil a potom som konzultoval už dopodrobna, čo všetko z toho s režisérom môžeme uplatniť.



ALEXANDER STRELINGER
kameraman, fotograf
(2010)

Kubenko ma považoval za rovnocenného partnera, čo nebýva vždy u režisérov zvykom, režisér v dokumentárnom filme často pokladal kameramana za nejakého mašinistu, ktorý ovláda zobrazovací stroj, a hlavne teda to by dokázal aj on sám, ale hlavne odhadnúť expozíciu, čo bolo v tej dobe veľmi náročné. Takže ak režisér akceptoval kameramana ako rovnocenného spolupracovníka, tak to bola ideálna spolupráca. Kameramani, v tomto prípade ja, vracali z vďačnosti za takéto privilégium cítiť sa rovnocenným tvorcom toho filmu. Tak to bol taký princíp, ktorý aplikoval nielen Kubenko, ale aplikovali ho aj Slivka, aplikoval ho Solan, už menej Dušan Trančík, už menej Dušan Hanák.

Iste, všetci títo kolegovia režiséri, s ktorými som rád spolupracoval, mali spoločný jav: nebolo im cudzie výtvarné videnie, nebolo im vzdialené a neprijateľné, jednoducho si vedeli vytvoriť vlastnú výtvarnú víziu, o ktorej sme sa potom mohli spoločne baviť, rozprávať a tvoriť. Lebo, ako som vám hneď na začiatku povedal, som silne vizuálne cítiaci tvorca.



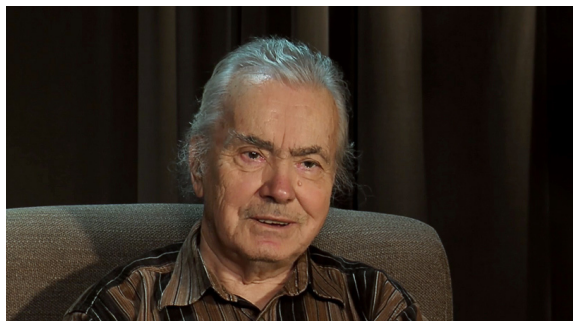
JURAJ GALVÁNEK
kameraman a režisér
(2020)

Nehovoriac o tom, že rozdiel medzi kamerami súčasnosti, ktoré nakrúcajú, tieto kamery digitálne, a filmovými kamerami je ten, že vy ten obraz musíte mať v hlave. A presne musíte ovládať surovinu, aby ten obraz, ktorý máte v hlave, ktorý si predstavíte, aby vám to tá surovina zaznamenala. To nejde len tak zasvietiť a že možnože to vyjde, možnože to nevyjde. Tam to muselo byť absolútne presne vypočítané v osvite, v kontraste a tak ďalej, a tak ďalej.

Ja som statív používal minimálne, točil som všetko z ruky, to po prvé. Po druhé, točil som širokouhlými objektívmi, dokonca deväťapolkou TEGEA optikou, ktorá bola vždy požičiavaná zo Západného Nemecka. Ona mala jednu zaujímavú vlastnosť, že skresľovala prostredia. Keď ste točili detail tváre, tak tá tvár ubiehala z perspektívy a ten záber bol veľmi dramatický. Nehovoriac o tom, že som nenechával vyvolať čiernobiely materiál na štandardnú gamu, to je 0,67, 0,66 – 0,67, ale som to nechal prevolať vždy na gamu 0,85, čím sa pochopiteľne zvýšil kontrast. Takže som tie filmy mal z hľadiska kontrastov inak postavené ako filmy iných kameramanov. Takže: z ruky, iný kontrast materiálu a tonálne osvetlenie. Tonálne svetlo som pri Švankmajerovi kombinoval s malými dedolightami, kde som si vlastne vypichoval potrebné veci, aby som dostal atmosféru, ktorú som si predstavil. Takže takto som si vytvoril svoj rukopis a myslím si, že to pomerne dosť zabralo, pretože som bol kameraman, ktorý bol veľmi často obsadzovaný. Ja som nemal čas sa ani nadýchnuť. Obvykle to bolo tak, že som už pre nedostatok času odmietal prácu.

Elektronika zjednodušila život filmára. Tým, že tieto elektrické kamery majú monitor a vy si to podľa neho viete dobre kontrolovať. Tie filmové

kamery, s ktorými som robil ja, Arriflexky ani Erkký, tie žiadny monitor nemali. Režisér vám musel stopercentne dôverovať, inak by to nefungovalo. Tu je monitor, tu si to režisér môže kontrolovať, nehovoriac o tých veľkých monitoroch, kameramani podľa toho aj svietia, čo znamená, že akú-takú predstavu môžu, ale nemusia mať, pretože obvykle do toho hovorí aj režisér, ktorý by nemal hovoriť do obrazu. Mne napríklad režisér nikdy nehovoril do obrazu, ani do svietenia, ani do kompozície. Pardon, okrem Švankmajera. Čo sa týka kompozície, tak Švankmajer, to je iné. Ale v iných filmoch nie. Tá súčasnosť je kvôli elektrickému snímaniu omnoho jednoduchšia.



MILAN MILO
kameraman a režisér
(2016)

No, to je veľký rozdiel, viete. Robiť, to už sa toľko o tom pohovorilo, že robiť na film alebo robiť video. Tam je pre kameramana jedna veľká výhoda, na druhej strane nevýhoda. Film keď robíte, tak tam je väčšia zodpovednosť. Tam si nemôžete dovoliť plytvať materiálom. To si treba rozmyslieť. Filmu sme dostávali trojnásobok, napríklad Eastman Color. Trojnásobok z konečného filmu. Čiže robíte tristometrový film, tak tisíc-päťsto metrov. Alebo tak nejako. Pätnásobok, maximálne pätnásobok. No ale teraz v tomto video, to je balada. Potom váha kamier. Predstavte si. Filmová kamera taká echt vážila osem až desať kilogramov. Potom zvuk. Voľakedy ste museli na zvukovú kameru baliť všelijaké deky, lebo neboli, samozrejme, slušné kryty zvukotesné. Na Kolibe bola všeobecne taká bieda s technikou. No pritom sme sa každý rok tešili na to, že príde niečo, že príde technika, a nakoniec to takto kludne zlikvidovali, celú Kolibu, dali to Mečiarovej dcére, to vieme. Všetkých to postihlo, všetkých katastrofálne.

Keďže som aj predtým spolupracoval s televíziou, tak pre mňa to nebola nijaká novinka. Ale tie televízne kamery mohli byť len na statívoch, to boli strašné kamery. A inak sa robilo šestnástkami filmovými. Ale teraz, to je krásne, to som spomínal tie drony. To je úžasné, úžasná vec. Po tom som túžil dlhé roky... som si myslel, snáď príde tá doba, keď nielen vrtuľník a trasie sa to a vrrrr... Koľko záberov sa muselo vyhodiť, pretože jednoducho sa triasla helikoptéra. A nedalo sa nijakovsky. Alebo potom si požičať taký zvláštny nástavec na kameru, gyroskopický, ale aj tam to bolo tssss, to je stroj mohutný. A teraz, to je krásne. Tie malé kamerky, také ploštičky. To je úžasná vec. To kameramani nad tým slintajú teraz. A už je neskoro. Takže veľký rozdiel. Videotechnika sa zlepšuje aj prichádza do filmu, áno, a to sa jedno druhé obohacuje a už je to dobre, už je to vyrovnané. Už sú s tým zmierení aj kameramani. Naučili sa robiť s tým, aj ja som sa naučil, ale už mi je to na nič platné.



**JOZEF (DODO)
ŠIMONČIČ**
kameraman
(2009)

Nerád hovorím o štýle, lebo si myslím, že každý kameraman by mal vlastne mať kompozíciu obrazu v krvi. To je základ. Kameraman, čo ju nemá, by to ani nemal robiť. Ale za dôležitejšie považujem svetlo. Svetlo je pre mňa základ, je absolútne na prvom mieste, a druhé sú výrazové prostriedky, na ktorých sa dohodnete s režisérom, že ich budete používať. Jazda, dynamika, ktorá k tomu ide, rakurzy kamery... Dnes je technika tak vo vývoji, že kameraman má obrovskú možnosť výrazovými prostriedkami niečo urobiť... Ale zase nie tak, aby iba ukázal, že má špičkovú kameru. Kameraman je vtedy kameraman, keď sa prispôbii režisérovi, keď robí to, čo si režisér predstavuje. Kameraman mu vlastne pomáha, aby veci fungo-

vali po dramaturgickej stránke a po každej stránke. Niektorí kameramani aj dajú filtre, ale tie vlastne nemajú žiaden efekt. Efekt vzniká len vtedy, keď to sedí aj s režisérom a s dramaturgiou látky. Inak to nemá význam. Lebo potom voľakto povie: „Krásna kamera, ale film úplne nanič.“ O to som sa snažil s Herzom aj s inými režisérmi, aby moja kamera bola krásna a vychádzala z toho, čo si režisér prial a akú náladu chcel navodiť. Závisí to aj od osobných vecí – ako sa človek s režisérom stretne, ako s ním začne, na akej báze sa dohodnú... To je strašne dôležité. Architekt-kameraman-režisér – to by malo byť trio, ktoré by malo spolupracovať. Samozrejme, aj scenárista. Ale títo traja ľudia sa musia milovať, aby ten film bol dobrý. Keď sa nemilujú, tak to potom vidno, čosi tam škripe a už to nie je ono.

To je, bohužiaľ, smutné. Spomínam na filmy, na obhliadky, ktoré sme robili. Dnes vám už len povedia: „Prostredie už niekto našiel. A nie je ani čas vybrať lepšie.“ To je hrozná škoda. Výber prostredí je strašne dôležitý a ak chce niekto dosiahnuť správnu atmosféru, kameraman aj režisér musia trvať na tom, aby výber bol dokonalý. Keď nebude dokonalý, začnú prvé problémy a potom sa to už ťahá a vlečie ďalej.



**STANISLAV
SZOMOLÁNYI**
kameraman
(2010)

Svetlo je jeden z najdôležitejších prvkov kameramana, pretože so svetlom kameraman ovplyvňuje charakter filmu. To je kameramanov najdôležitejší výrazový prostriedok, ktorým si buduje vlastný rukopis. Keď sa pozeráte na viac filmov od toho istého kameramana, všimnete si istý jeho spôsob svietenia, alebo ani nie, to divák nevidí, vidí len jednotnú atmosféru, a tým si kameraman buduje svoj rukopis. Že je čitateľný jeho štýl práce.

Kameraman musí mať schopnosť adaptácie, musí mať schopnosť spolupracovať s každým režisérom, pretože režisér je za dielo zodpovedný, musí ho kameraman v jeho predstavách podporiť. Každý režisér má iný rukopis...



JURAJ ŠAJMOVIČ
kameraman
(2012)

Čo sa týka umelcov, tak samozrejme som sledoval aj slovenské aj české výtvarné umenie. Chodil som na rôzne výstavy, skrátka typický kameraman. Osobne si myslím, že dnes je veľkou chybou, že sa kameramani dostali viacej do sféry výsostne technickej a zanedbávajú zložku výtvarnú. To bolo veľké plus v celej mojej kariére, že som hlboko ctil všetky výtvarné prejavy, aké v histórii existovali. Niežebych som ich kopíroval, ale hľadal som v nich, nechal som sa nimi inšpirovať a kameraman by mal vždy byť skôr výtvarníkom než technikom. Technika sa dá naučiť. Ostatné, čo je nadstavba kameramanského umenia, sa naučiť nedá. Dnes sa kameramanstvo nepovažuje tak veľmi za umenie. Kameramani sú v dnešnej dobe dosť potlačovaní hlavne producentmi, ktorí ich veľmi neuznávajú a uznávajú ich jedine tí dobrí režiséri, ktorí vedia, že film je vlastne spojenie obrazu, zvuku, herca a scenára. K filmu teda obraz stopercentne patrí.

Moje krédo kameramana bolo, že obraz by mal byť podobný tej skutočnosti, ktorú práve tu a teraz vidíme. Občas sa zameriavame na tvár, inokedy sa pozeráme von z okna alebo na dvere, a toto všetko vychádza z reálneho vnímania človeka. Z toho vznikla aj tá ručná kamera. Boli režiséri, ktorí to vedeli, poznali ma a kvôli tomu ma brali do filmu. Bol som vyhlásený ručný kameraman. Bol som ešte fit, ale práve kvôli tomu som sa dostal s nohami tam, kde som sa dostal. Sotva chodím. Ale skoro všetky filmy,

niektoré aj kompletne celé, som točil na ručnú kameru. *Sanitka* je na 70 % robená ručnou kamerou. To pre mňa nahrádzalo strih. Musel som trochu trénovať, bol som závodný plavec, nohy mi slúžili. Režiséri to hojne využívali. Postavili mi realitu objektu do pohybu takým spôsobom, aby som tam mohol lavírovať. Z toho to vychádzalo. Zobral som si kameru do ruky, dal som si tam hrubý objektív, ktorý je podobný nášmu oku, ale len približne podobný, lebo oko je vlastne široký, veľmi široký objektív. Okom môžeme periférne vnímať, čo je po našich stranách. To objektív vnímať nemôže. Len široký. Z toho som vychádzal. Čo je realita a ako som ju mohol natočiť pomocou dlhých záberov, ktoré vylúčili strih. Musel som sa to učiť, ale myslím si, že to prišlo prirodzene z môjho vnútra. Mnohí režiséri mali tento spôsob snímania veľmi radi. Po prvé – urobiť film rýchlo bol ideál hádam každého režiséra. Rýchlo a lacno. Uľahčovalo nám to v mnohom prácu, lebo namiesto stavania jednotlivých záberov sme tie zábery spojili do ručnej kamery. Moje najlepšie zábery boli v *Sanitke* a ešte v jednom filme, ktorý bol komunistický a tak je teraz v trezore. Môj najdlhší záber je v *Sanitke*, v poslednom diele. Havária lietadla, chodím medzi mŕtvolami, trvá to približne 7 minút. Vytočil som na to celú jednu kazetu.



RICHARD KRIVDA
kameraman
(2020)

Takže na tom prvom filme vlastne nie som podpísaný, ale mne to v tej chvíli ani neprekážalo, ja som bol rád, že som mal tú skúsenosť s Havettom, pretože pri tom filme ma naučil veľmi dôležitú vec, a to je: aby kameraman chodil do strižne. Raz mi povedal: „Natočil si dva krásne zábery, pod', ukážem ti ich.“ Ja som bol hrozne pyšný, prišli sme do strižne a on tie zábery vyhodil, obidva ich hodil do koša a ja som sa ho pýtal: „Prečo si to vyhodil,

ved' si vravel, že sú dobré.“ On hovorí: „Vieš, oni mali jednu chybu, oni sa mali strihnúť na seba, mali rovnakú šírku kompozície, a to by vyzeralo ako strihovú chybu, tak ja sa radšej vzdám tých dvoch dobrých záberov, aby tam nebola strihovú chyba.“ Strašne ma to mrzelo, ale odvtedy som sedával pri každom filme dlhé roky v strižni s pani Palatinusovou, lebo tam v strižni vidí kameraman, aký blbý ešte je. Čo všetko ešte nevie. Keď som učil na vysokej škole päť rokov, tak som sa snažil presadiť, aby kameramani mali aspoň rok predmet strih, ale nejak sa to nepodarilo. Strižňa bola pre mňa druhá vysoká škola.

Pozrite sa, kameraman samozrejme pri dokumente vidí a zažije pred kamerou veci, o ktorých sa mu niekedy ani nesnívalo. Ja som nikdy nevyhľadával nič, kde vládla nejaká surovosť, nemusím to ani vo filmoch. Čudujem sa, koľko násilia vidím vo filmoch z celého sveta. Tu sa čudujeme, že sa ľudia strieľajú, že sa deti strieľajú v škole, to násilie ja proste nemusím. Ale kameraman sa dostane do takých situácií, kedy sa pýta sám seba, či to je etické. My sme mali raz takú neuveriteľnú príhodu, keď sme s Dušanom Trančíkom robili film o Ľudovítovi Kronerovi. Robili sme v Považskej Bystrici, kde on pracoval vo fabrike na mopedy, a v hoteli Manín sme s ním robili rozhovor, nakrúcali sme to vtedy na dve kamery, Juraj Galvánec a ja. Bola tam taká dohoda, že Trančík s Fajnorom s ním budú robiť rozhovor a on im mal rozprávať príhodu, ako točil v Jakubiskovom filme a robil tam bengálske ohne. Tak sa dohodovorili, že oni si tam budú dávať borovičky popri tom rozhovore a že raz sa miesto borovičky napije liehu a spraví nečakane ten bengálsky oheň. Lenže ako boli trošku zborovičkovaní a on sa pokúšal urobiť bengálsky oheň, vytiekol mu asi ten lieh na bradu a začal horieť, celá tvár mu horela v plameňoch. Tak sme za tou kamerou nevedeli, že čo máme v tej chvíli robiť, nevypli sme tie kamery, váhali sme, ale boli pri ňom dvaja, Trančík s Fajnorom, tak ho zahasili. To je ten moment, že či ísť zachraňovať, alebo točiť. Ale malo to krásnu pointu, lebo keď ho zobrali na toaletu a natreli mu tú spálenú tvár nejakým olejom, tak on miláčik povedal: „Ale keby ste to nemali dobre natočené, ja to môžem ešte raz zopakovať.“ Bola to neskutočná príhoda...



VLADIMÍR HOLLOŠ
kameraman
(2017)

Viete, je to úžasné, nikdy som si nepredstavoval, že bude takáto možnosť naše filmy zveľadiť po množstve stránok. Predstava, ako sme my robievali filmy, číslovanie filmov, úplne amatérskym spôsobom, že ste sa na to teraz pozreli, povedali: Tu pridám červenú, tu zelenú alebo tak. A teraz sa to muselo vyvolať, celý vyvolávací proces, potom ste videli, nedajbože, várka, ktorú ste dostali, bola posunutá do červenej alebo do modrej, do zelenej, ťažko sa z toho vychádzalo. Pred 40 a 50 rokmi to bolo nepredstaviteľné, tie možnosti, čo sú teraz v gradingu, čo môže kameraman urobiť. Je tu ale iný problém, na čo som narazil a na čo aj narážajú ostatní kameramani... Do akej miery toto využívať? Tie možnosti sú neuveriteľné. A je tu taká etická otázka. Tie filmy vznikli v určitom období, technické zázemie, podmienky, filmy vyzerali, ako vyzerali. Máme možnosti teraz... Ja si myslím, že tak ako maliar, výtvarník sa nevracia k tým obrazom a po desiatich či dvadsiatich rokoch nehovorí: „No, už mám iný názor, už to je iné obdobie, prekreslím obraz.“ Spisovateľ nezoberie knihu, nezačne ju prepisovať. Ja si myslím, že treba zachovať dielo, vzniklo v tom a v tom období a je potrebné ho zachovať tak, ako tí diváci v tom období ten film videli. Zachovať ho, samozrejme vylepšiť po stránke, ak je tam špina, škrabance, jednoducho veci, ktoré technicky vadia. Ale zachovať čierno-biely film v takých gradáciách, v akých bol urobený. Ja si myslím, že je to veľmi potrebné, netreba sa nechať zlákať tými možnosťami, lebo to nie je pravda. Film by sa mal zachovať presne... To je môj názor. Naozaj, človek keď sa na to pozerá, je jedinečné, čo je možné s nimi robiť, ale myslím si, že odtiaľ-potiaľ.

VIKTOR KUBAL

(1923 – 1997) Výtvarník, animátor, karikaturista, režisér, majster kresliarskej skratky a humornej pointy. Dlhé roky prispieval do satirického časopisu Roháč. Svoj prvý animovaný film *Studňa lásky* (1944) vytvoril v Školfilme, krátko pôsobil v Spravodajskom filme, pre ktorý vymyslel postavičku pána Homo, a v polovici 60. rokov stál pri zrode slovenského animovaného filmu. Jeho kreslené filmy sa vyznačujú ľahkosťou, jednoduchou formou a prekvapivým gagom. Vytvoril známe večerníčkové postavy: Ditu, Puf a Muf, Janka Hraška, Petra či Panáka z križovatky. Filmy *Šach* (1974), *Rebrík* (1978), *Meteorológ* (1983), *Na pravé poludnie* (1988), *Idol* (1989) sú satirami na manipuláciu, karierizmus, byrokráciu či kult osobnosti. Je autorom dvoch celovečerných animovaných filmov *Zbojník Jurko* (1976) a *Krvavá pani* (1980).



OTTO GEYER
kameraman
(2010)

Pána Kubala som poznal už z Roháča a z jeho kresieb, teda ešte predtým, než som sa s ním zoznámil osobne. Bol to veľmi vtipný človek. Vždy vedel na každú situáciu zareagovať jedným slovom, ale to bolo ako klinec presne udretý na správne miesto. Prvý film, ktorý som s ním robil, bol *Rebrík*. Nebola to animácia na klasických ultrafánoch, ale na pauzákoch, na fóliách, čiže len tužkou nakreslené a farbičkami vykolorované. Problém bol, že tie pauzáky, na ktoré sa kreslilo a farbilo, sa veľmi vlnili. Musel som zvoliť zvláštny druh svietenia, aby tam vlnenie nebolo, pretože to bolo veľmi rušivé. Potom som s ním robil ďalšie filmy, aj *Krvavú pani*. Bol to človek, ktorý nepoznal žiadny problém. Keď sa niečo vyskytlo, tak prišiel, pár ťahmi tužky to prekreslil, koloristi to rýchlo vymaľovali a išlo sa ďalej. Veľmi sa mi páčilo, že jeho filmy mali vždy pointu, často takú, že aj divák bol prekvapený.

Páčilo sa mi, že jeho filmy boli pomerne jednoduché a práve v tej jednoduchosti bola jeho sila a údernosť myšlienky. Nepotreboval k vyjadreniu žiadne veľké dekorácie alebo zložité pozadia. Jeho filmy sa odohrávali na jednoduchom, pár vodovými farbami nakreslenom pozadí, ale sila v jeho filmoch bola v pohybe, v gestách figúry, a hlavne v pointe. Aké boli jeho kreslené vtipy, tak také boli aj jeho filmy – jednoduchá kresba, ale vynikajúco stvárnená myšlienka.



RUDOLF URC
režisér, dramaturg
a publicista
(2007)

Kubal bol nesmierne spoločenský, vtipný chlap. S ním bola radosť komunikovať, ísť po ulici, stretávať sa. Na festivale, to už ani nehovorím. Bol stále obľetovaný ľuďmi a kdekoľvek sme si sadli... V Poprade sme sedeli v kaviarni na raňajkách, od vedľajšieho stola Kubalovi zakývali, za chvíľu tam boli štamperlíky na stole. Jeho všetci poznali, od detičiek až po starcov. Roháč bol populárny, hoci to bol humoristický časopis, samozrejme, oklieštený všelijakými politickými tabu. Satira sa tam vlastne ani nepesetovala, pretože satira vtedy vôbec nebola obľúbená. Ale humor to malo, a hlavne to, čo robil Kubal, tá jeho Dita. Proste každý týždeň, si predstavte, že každý týždeň vydal tých niekoľko riadkov s obrázkom o Dite a Dita bola akýsi symbol tej doby. Dita ako dieťa komentovala situáciu, v ktorej spoločnosť žila. To, čo by si nikto iný nebol mohol dovoliť, to si Kubal cez Ditu dovoľil. A prešlo mu to. On v tom naozaj vedel chodiť, vedel presne, čo môže, čo nemôže, kde sú limity a ako to urobiť, aby cenzor na to neprišiel. Od neho som sa strašne veľa naučil. Ako obísť všelijaké zákazy a príkazy. No ale Kubal bol samotár. Bol v tvorbe veľmi osobitný, dokonca ani nerád hovoril o svojich veciach a už vôbec nerád dával rady študentom alebo spolupracovníkom. Keď ste prišli za ním a spýtali sa: „Viktor, s týmto by som potreboval pomôcť, ako sa toto robí?“ Vtedy okamžite pomohol. Ale prísť za ním a povedať: „Bude tu teraz 20 ľudí, a tým niečo povedz o tom, ako robíš filmy,“ to bolo nemysliteľné. Na škole prednášal, na Vysokej škole výtvarných umení, tam ho pozvali. Ukecávali ho asi dva mesiace, povedal, že príde, aj prišiel, no keď na ten prvý seminár mu tam prišli traja študenti, tak to zabalil a viac sa tam neukázal. Proste bol to taký človek. Vedel strašne veľa o filme. Začínal v Školfilme, tam šlo o tvorbu dokumentárnych filmov.

Lenže on chcel robiť silou mocou kreslený film. Potom mu povedali, keď už sa presťahoval do Slovenského filmu, do Slovenskej filmovej spoločnosti, že kreslený film sa tam robiť nebude, ale že dokument môže robiť. Povedal, že nie, že dokument nechce, že pôjde kresliť do novín a do časopisov. Už ho dokumentárny film nebavil.



HENRIETA PEŤOVSKÁ
kameramanka
(2010)

Bola to výborná práca a pre nás to bola oddychovka, lebo čo mohol pán Kubal urobiť sám, to aj sám urobil. Vôbec sme nerozumeli, ako je jeden človek schopný za tak krátky čas vyrobiť toľko ultrafánov, toľko pauzákov, námety aj réžiu. Raz som sa ho pýtala: „Pán Kubal, a ako to robíte?“ „No, mám tam zavretých esesákov, tí mi to robia.“



FRANTIŠEK JURIŠIČ
animátor
(2024)

Pán Viktor Kubal bol taký majster, že mal nápad, vymyslel si scenár, spravil si výtvarnosť, všetko doma v kuchyni, a všetko nakreslil, zanimalo a tak ďalej. Potom došiel do štúdia za pani Filkou Urbaničovou, doniesol pod

pazuchou more pauzákov nakreslených a jej to takto pekne dal na stôl. A to bola už starosť len jej, zariadiť tím, aby technológia mohla fungovať. To znamená, že sa kontúrovalo, kolorovalo, nasnímalo sa, a keď bol obraz nasnímaný, tak zatelefonovala pánovi Kubalovi. Pán Kubal sa prišiel pozrieť, samozrejme aj s dramaturgom, aby schválili, a znovu išla postprodukcia. Čiže, to bol Viktor Kubal, ktorý vlastne v sebe koncentroval túto možnosť vytvoriť to kino, samozrejme technológiou kreslenou.

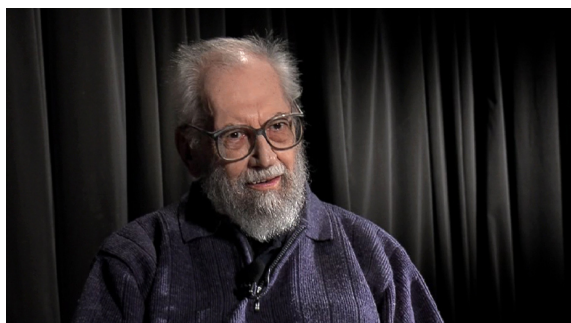
V dramaturgickom pláne nášho štúdia bolo, že sa má spraviť k jubileu Viktora Kubala medailón, a Rudo Urc oslovil mňa, či by som si to nejakو ne-skúsil. Aj ja som sa veľmi potešil tejto myšlienke, ale som ešte žiadal Urcu, že či by som nemohol spolupracovať s mojím priateľom Gejzom Kendym, ktorý bol v tom čase veľmi skúsený dokumentarista, robil televízne filmy, takže Urc to odobril. No tak to bol prvý taký veľmi dobrý impulz. My sme sa stretávali, potom aj s majstrom sme sedávali vo Filmovom klube na pohárik vína, mali sme aj scenár, ten sme ponúkli, bol schválený a nastalo veľmi krásne obdobie nakrúcania. My sme sa snažili teda spraviť takú jednu vec, že Kubal je vlastne zrastený s ceruzkou. A ešte, že Kubal je veľký výmyselník. A tieto drobné špilce sme do toho filmu vložili. Napríklad je tam scéna, že nás dovedie do pivnice, kde má odloženú kameru, ktorú dostal od Patočku a jeho brat mu ju prerobil gramofónovým motorčekom na jednookienkové snímanie. A takéto všelijaké krásne veci. A kameru robil Juro Galvánek z týchto reálnych vecí. A aby sme tento akcent ešte zdôraznili, tak sme tam urobili taký animovaný vstup trojdimenzionálny, ktorý som vymyslel a zanimal. Že Kubal si zabruší ceruzky, ako s nimi kreslí, a ja som potom zanimal to, že s bielou ceruzkou si nakreslil papier, aby mohli tie ceruzky ožiť a tancovať. Tak to som zanimal a potom som samozrejme animoval tie pixilácie. Zase sám Kubal animoval všetkých hrdinov, ktorých vo svojich filmoch mal, a na záver sa nám poklonia. To bola úžasná spolupráca a tam bol aj jeden fórik, ktorý som už spomenul, že vedel urobiť kino doma v kuchyni. Tak sme tam dali ešte aj kalkulačku, s ktorou si ráta počet fáz. Je tam jedna geniálna scéna, ktorá sa nám podarila. Milan Peťovský, kameraman, ktorý pixilovaným spôsobom sníma tie fázy, ktoré Kubal nakreslil. A Kubal pri ňom sedí a pozerá sa, spolu pri práci majú desiatu, ich pohľady sa stretnú, že kvázi cez ten animovaný svet to reálne. Čiže pre mňa sú tam úžasné veci a ten film bol veľmi dobre prijatý.



EVA GUBČOVÁ
strihačka
(2023)

Viete, voľakedy sa začínalo s tými kreslenými, a tak som sa vlastne aj dostala k spolupráci s pánom Kubalom. Tí animátori točili povedzme 1:1,1. Občas tam zostala nejaká ceruzka, papier, nožnice alebo na tri políčka dali klapku. Pán Kubal dokonca kreslil tak, že išiel normálne do radu. Nafotil prvý, odložil nabok, zobral ďalší, čiže on už skoro strihal v kamere. Začína som s Kubalovým seriálom *Puf a Muf* (1969 – 1973).

S pánom Jurišičom som dokonca robila film o Kubalovi – *Kúzelník Viktor Kubal* (1987). Bolo to podľa mňa veľmi dobre urobené. Jurišič jeho portrét urobil naozaj vtipne a výstižne. Pán Kubal ako keby vnútorne žil. Čo potrebujú niektorí popísať na strany a strany, on dokázal scucnúť do jednej vety. Toto bolo pre neho typické, na niečo sa pozrel a hneď by z toho dokázal urobiť film. Nevie, kde na to chodil, ale mal na to. S ním keď sa robil film, tak, ako povedala pani Černáková, tam veľa roboty nebolo.



PAVEL FORISCH
vedúci filmovej
produkcie a výroby
(2013)

V 68. roku som už pracoval na tom, aby na Slovensku vznikol animovaný film, a pražských riaditeľov sme presvedčovali, nech nám dajú súhlas. Po

dvoch rokoch sa nám to podarilo, mohol som ohlásiť, že je na Slovensku možné robiť animovaný film. Aj sa tak stalo, vedúcim bol prvý animátor Viktor Kubal. Vynikajúci chlap, veľmi veselý a veľký odborník a kresliar. A veľmi dobre sa s ním vychádzalo, nikdy si nechcel sadnúť na iného stoličku, ani na moju, ani na nikoho iného. Iba svoju robotu si vedel dokonale zastúpiť a spolupracoval dokonale s tými ľuďmi, s ktorými spolupracovať musel, a to s kontúristami, jedine tí dopĺňali jeho prácu, ináč si všetko robil sám. Výtvarné návrhy, fázovanie. On animáciu odovzdal kontúristom s presnými poznámkami, čo majú robiť. Keď išiel robiť seriál, tak si vybral kontúristov, ktorým dal desať rôznych svojich kresieb a nechal ich, aby sa z toho týždeň učili kresliť, potom si vybral štyroch a tí s ním robili až do smrti, fantastickí ľudia.



JURAJ LEXMANN
hudobný skladateľ
(2009)

Viktor Kubal bol silnou osobnosťou. Zároveň bol humoristom telom i dušou aj v praktickom živote. Nešlo ani o nijakú kongeniálnu spoluprácu, vonkoncom nešlo ani o priateľstvo. Raz mi povedal, že potrebuje spolupracovníkov, na ktorých sa môže spoľahnúť. Viac s nimi ani nediskutoval. Spolupracovali sme tak, že som dostal na strihací stôl hotový zostrihaný film, servisku. Produkcia mi povedala, kedy je termín nahrávania a koľko hudobníkov môžem mať. A ja som to urobil. S Kubalom sme sa stretli až pri nahrávaní alebo najčastejšie ani to nie. Takto vyzerala spolupráca s Viktorom Kubalom. Zaujímavé boli mixáže. Medzi Kubalových spolupracovníkov patrila zvukový majster Alexander Pallós. Ako zvukový majster veľmi citlivý, ale povahovo veľmi impulzívny. Kubal nás vôbec nerežiroval, každý z nás sa usiloval vložiť do tvorby na jeho filme to najlepšie, čo vedel.

Hovoril som, že Kubal s nami o tvorivých otázkach nediskutoval. Až na jednu výnimku, a to bol prvý slovenský animovaný, presnejšie kreslený celovečerný film *Zbojník Jurko*. Vtedy si ma skutočne zavolať Viktor Kubal do svojho bytu na Záhradníckej ulici a dlho mi rozprával. Neskôr som sa dozvedel od Rudolfa Urca, že to malo svoju predohru. Robil som Kubalovi hudbu k všetkým jeho filmom tých čias vyrobených v Štúdiu krátkych filmov. Keď robil pre televíziu, mal iných skladateľov. Takže som bol akoby jeho skladateľ vo filme. Ale keď robil svoj prvý dlhometrážny film, tak údajne rozmýšľal, ktorý národný umelec by urobil hudbu k takému dôležitému filmu. Údajne ho upokojil Rudo Urc, povedal mu, nech ostane pri tých, ktorých má vyskúšaných. Nikdy som nepočul Kubala rozprávať o hudbe, ale vtedy, keď si ma zavolať a pripravovali sme sa na tvorbu hudby k jeho filmu *Zbojník Jurko*, púšťal mi z gramofónu ukážky z Čajkovského *Patetickej symfónie* a rozprával mi, že jeho film predstavuje úžasnú tragédiu. Lebo kým sa Jurko stal zbojníkom, skôr než dostal od víly opasok, trpel, zbili ho, vzali mu Aničku atď. Bolo treba hudbou vyjadriť tragédiu. A Viktor Kubal mi rozprával o životných tragédiách skladateľa Čajkovského. Bolo zrejmé, že Kubal bol veľmi vzdelaný, že jeho svet nie je len kresliť Ditu do Roháča a robiť animované filmy.

Jedna akcia v *Krvavej pani* sa odohráva v pivnici, keď sa ukáže stroj, ktorý prostredníctvom figuríny nahého ženského tela prepichne muža – znie organ. Dokonca sme to nahrávali v Redute s veľkým organom. Inšpirácia? Organ si plní svoju úlohu na princípe žánrovej charakteristiky, keď už voľba hudobného nástroja niečo znamená. Organ v hudobnom svete znamená veci duchovné, veci vážne, veci náboženské, je to mohutný zvuk nielen z hľadiska akustického tlaku, ale aj čo sa týka rozloženia akustického spektra v sluchovom poli. Takže zvuk riadneho píšťalového organa je mimoriadne sugestívny, akusticky bohatý. A ďalšia vec: Organový zvuk som nezvyklým spôsobom rytmizoval, využíval markantné zrýchľovania...



DUŠAN ROLL
riaditeľ Slovenskej
filmovej tvorby
/1978 – 1981/
(2012)

Uvedomujem si, že Kubal bol skutočná osobnosť. Mal som ho veľmi rád, aj jeho vtipné veci – aj tie, čo vychádzali v Roháči, aj jeho krátke filmy. Raz mi sekretárka hovorí – viete, ja som bol popri tomto fungovaní vo filme stále aktívny aj vo veciach ako BIB, UNICEF a tak ďalej, čiže som mal dve sekretárky – a tá filmárska mi raz hovorí, že Kubal by sa so mnou rád rozprával. Samozrejme, povedal som, nech príde. Prišiel. A hovorí, že sa trápi, má taký námet na film, ktorý mu nechcú schváliť, lebo je to celovečerný film. On si väčšinu filmov robil sám. Ale keď im vraj povedal, že na tento film bude potrebovať dva a pol milióna, tak ho vyrazili. Hovorím mu: „Tak počujte, tento film budete mať normálne v edičnom pláne. Akonáhle bude v pláne, už sa bude musieť rozmyšľať, ako ho zafinancovať.“ Takto sa to dalo urobiť. Financie neboli voľné, fungovali ako určitý balík, ktorý sa musel prerozdeliť po filmoch, a jeden bol lacnejší, druhý drahší. Tak toľko k animovanému filmu. Je mi veľmi ľúto, že animovaný film takto dopadol. Všetky ostatné štáty si zachovali svoje tvorby – Česi, Maďari, Rumuni, Poliaci, Bulhari, všetci! Iba Slovensko si zlikvidovalo. Viete, ako to bolo... financie, korupcia. Smutná udalosť. Lebo dnes už tá tvorba opäť začína, hľadajú sa možnosti, ale animák bude mať vždy problémy. On si to zázemie nevie vytvoriť sám ako napríklad hraný film. Dnes naši robia v Čechách, na Barandove, v Zlíne, ale u nás sa to podarí vybudovať už len ťažko. Ani hraný film si neviem celkom predstaviť, kde teraz natáčajú. A my sme to tu mali perfektne vybavené – aj Dom zvuku.

MASKY

Maska spolu s kostýmom utvárajú charakter postavy, jej vlastnosti, špecifickosť, jedinečnosť. Kým v nemom období filmu maska slúžila najmä na odlíšenie od konkurencie a k dobrej zapamätateľnosti, s modernými koncepciami herectva kladie čoraz väčší dôraz na realistickosť a zvýraznenie vnútorného prežívania postavy. Umelecké maskérstvo zohráva kľúčovú úlohu pri vytváraní presvedčivého vzhľadu postáv, čím prispieva k celkovej kvalite a vizuálnemu zážitku z audiovizuálneho diela. Zvyčajne platí, že čím je príbeh alebo žáner vzdialenejší od skutočnosti, tým si vyžaduje zložitejšie masky.



IMRICH WACZULÍK
filmový maskér
(2014)

Po skončení strednej školy, tým, že som bol polosirota, matka nemala stabilné zamestnanie a vychodil som školu, v tých časoch sa nazývala meštianska, matka ma dala za učňa holič-kaderník. Lenže ja som to ešte nechápal, že čo to je, no tak keď to mám robiť, tak to budem robiť. Lebo aj vtedy si súkromníci vyberali ľudí do učenia, či je schopný, alebo nie. Takže som sa dostal k jednému na Ventúrskej ulici, teraz je tam rozšírená Univerzitná knižnica, a bolo to zvláštne, na štyri roky som nastúpil a začala sa každodenná práca, zametanie, leštenie a počas tých štyroch rokov som navštevoval učňovskú školu na Vazovovej, to bola Vysoká škola technická, tam sme mali dielne, a takisto aj iné učňovky tam boli, strojárenské, a tak som sa naučil holenie na živom človekovi a zhodou okolností to bol Schöne Náci, a bolo to veľmi nepríjemné, čo mi bolo ľúto už vtedy, a dnes si na neho spomínam veľmi v dobrom, lebo sa mu hlava triasla a bol chudý a niekoľkokrát som ho aj porezal. Mal som tam už neskôr aj bratislavského kata, tam som ho aj spoznal, ktorý popravil Tisa, a boli tam výborní zákazníci, ale tam som sa dostal aj k vlásenkárskym prácam. To bol myslím jediný obchod, teda prevádzkar, čo vyrábal vlasové príčesky pre „lepšie“ dámy zo Savoyky a tých lepších podnikov, ktorí si takým spôsobom aj zarábali.

Boli štyria asistenti, dvaja muži a dve ženy kvôli česaniu a boli sme dvaja adepti, a keď ma prijali za adepta, mi bolo povedané, že po troch až štyroch rokoch, podľa toho, ako to zvládnem, že skúšky sa budú absolvovať na Barrandove, kde po skončení získam postavenie asistenta a maskéra, ktoré som v šesťdesiatom roku absolvoval. A v tých časoch sa ešte nevyrábalo toľko filmov, lebo Barrandov tiež zabránil konkurencii vo výrobe filmu a my sme boli odkázaní, čo sa týka líčidiel a materiálu na výrobu parochní,

na Barrandov. To sa v neskoršej dobe zmenilo a začali sme dostávať z fondu financie, za ktoré sa kupovali materiály a líčidlá, lebo do šesťdesiatych rokov, aj vyše, sme používali iba barrandovské líčidlá, ktoré boli už zastaralé, a zato sme to dostávali. Tým, že som bol asistent, som bol pridelený maskérovi podľa náročnosti filmu, čo sa týkalo mojej kvality, že sa dobové filmy alebo také náročnejšie vždy pričlenili tomu vedúcemu maskérovi na prácu.

Tým, že kto si ako chcel udržať vedúce miesto alebo zastupovať, tak ako ja som počas posledných desiatich rokov robil, ten sa musel zaujímať o zahraničné možnosti líčidiel a v tom období, čo zasa bola pre nás veľká novina, sa začalo pracovať s latexom. Keď sme niečo chceli, tak sme museli ísť do Prahy, lebo u nás nevedeli, ani od výrobcov, ako docieliť konečný stav. Tým, že sa zvýšila výroba filmov na Kolibe, som zastupoval vedúceho, nakoľko si ho vybrali, a so súhlasom režiséra som mohol ten film točiť. Napríklad ako Ľapákov film *Živý bič*. Tam jeden herec bol tanečníkom v Lúčnici a mal zjazvenú tvár, to sa odohrávalo za prvej svetovej vojny a ja som robil samostatne celý film. A takisto aj Kvietik. A bolo veľmi nepríjemné, obzvlášť v lete, keď vieme, že alkohol zvyšuje potenie, tak moja práca sa niekedy musela obnovovať, lebo sa to všetko rozchádzalo.

V prvom rade bola hygiena. Pri nástupe bola prvoradá lekárska prehliadka, na základe toho som dostal zdravotný preukaz, že môžem siahať na tvár, myslím, že v dnešnej dobe to už ani neexistuje. Boli prípady, že herečka dostala alergické vyrážky a to bolo tým, že sa nedodržala hygiena pri líčení s hubkami. Vtedy sa používali ešte prírodné morské hubky, ktoré sa prali v hydrogénovej vode so saponátom, až teraz k osemdesiatym rokom sa začali vyrábať hubky z umelej hmoty. Tiež som mal prípady, že som líčil ženy, u mužov ani tak nie, ale mal som dve vynikajúce herečky, ktoré som líčil len z ruky, že nie žiadnym dotykom. Tak v dnešnej dobe je to bežné, že sa vyrábajú z umelých vlasov pre onkologických pacientov, a v tých časoch sme iba s prírodnými ľudskými vlasmi pracovali, a to boli príčesky ako „krokynolky“.

Tým, že sa začalo obdobie zahraničných koprodukčných filmov, tak bol to veľký prínos aj zo stránky maskérskej, lebo keď sme sa dostali do styku s kolegami z našej profesie, tak sme žasli, ako to u nich ide. A ďalšia vec, čo

sa týka farebného rozdielu, ako farebného filmu a čiernobieleho filmu, tak tá náročnosť stúpila pre maskéra na väčší prístup pri líčení a vytváraní vlasových doplnkov. Či to boli dámske alebo pánske, lebo tam sa to muselo farebne ladiť, melírovať, aby boli akože prirodzené, a nie akože umelé, lebo by to bola tvrdá práca. Vďaka tomu, že sme dostávali dotácie na nákup zahraničných líčidiel, sme sa mohli prirovnať k Prahe a prestali sme kupovať ich výrobky líčidiel a prešli sme na Maxfactorky, alebo bola ešte jedna firma, ktorá bola viac-menej taká neutrálna, že tam sa používali tmavšie líčidlá, ale vynikajúco vychádzali na plátne. Potom tam bol tiež rozdiel, že pri čiernobielym filme sa líčilo jedno s druhým, ale už pri farbe sa zistilo, že nie každému sa to líčidlo hodí. Muselo sa prihliadať, že boli napríklad herci ako pán Machata, to bol herec vysokej kvality, ale nemal takú dobrú pleťovku. Aj keď naoko to vyzeralo vynikajúco, ale nie až tak pri líčení. Nevie, ako to bolo možné, ale my sme tomu hovorili, že žráč farby, museli sme ho úplne zvlášť nalíčiť, lebo tá jeho pleťovka to ťažšie prijímala.

Pri začiatku hereckých skúšok už ten herec musel vycítiť, že je to maskér, ktorému sa môže dať do rúk. Lebo ako začíti herec neistotu, tak je koniec. To je už ťažko potom niečo napraviť.



JURAJ STEINER
umelecký maskér
(2016)

K tomuto povolaniu som sa dostal náhodou. Ako ôsmak či deviatak som bol na kastingu do filmu Štefana Uhra *My z 9. A*. Bol to taký mládežnícky detský film na Kolibe a dostal som sa až do finálového kola. Nakoniec postavu hral chlapec, ktorý sa volá Miro Mališ, žije v Kanade. No ale dostal som sa aspoň do ateliérov a pred kameru a do maskérne. A v tej maskérni som sedel a čakal. Tam mi všetko voňalo. Bol som chlapec uličník, ani som

nevedel, čím chcem byť, keď sa ma niekto na to opýtal. A tam sa mi páčilo celé prostredie, prišiel som domov a povedal som, že chcem byť maskér. V Prahe na Strednej umeleckej priemyslovej škole bol priamo odbor maskér-parochniar, a na Slovensku nie. Prvé prijímačky som robil v Bratislave, neurobil som ich, tak som išiel do učňovského pomeru, nie na odbor maskérsky, ale ako holič/kaderník. Zmluvu uzavreli rodičia v mojom mene s Novou scénou. Takže som sa dostal do zákulisia. Do školy som chodil tri dni a tri dni na prax. Na teóriu som chodil s tridsiatimi dievčatami, a to bolo dosť revolučné pre môj život, lebo po krátkom čase som zapadol do kolektívu a povedal by som, že mi to dalo v živote veľa. Po roku učenia som sa znovu prihlásil do Prahy, lebo to bola kvalitnejšia škola, a prijali ma. V rokoch 1962 až 1966 som školu absolvoval, mal som zase desať spolužiakov, a hlavne náskok, lebo som mal ročnú prax priamo v divadle.

Keď vznikal čiernobiely film, čerpal aj v intenzitách v maskérskej práci z divadelných skúseností, aj to robili ľudia, ktorí mali divadelné skúsenosti. Keď si pozriete staré nemé filmy... Postupne sa to zdokonaľovalo, tak ako sa zdokonaľovala filmová technika a tiež záznamová. A od toho sa odvíjala aj potreba maskérskej práce, aj jej kvalita a rôzne techniky a technológie. Vlastne postupne potom divadlo zase začalo mať také ambície, že chcelo rýchlejšie strieďať scény, freshovať na javisku, robiť dvojexpozície a podobne. Čiže, chcem povedať, že nie je medzi tým veľký rozdiel remeselne. Keďže som bol väčšinou filmár, vedel som, ktorou optikou aký záber sa dá urobiť a kde si musím dať pozor na veľké detaily, kde môžem hercovi dať nachvíľu pokoj, že to je celok a nemusím opravovať masku. Ale keď som prišiel robiť do divadla, všetko to, čo som namaskoval v maskérni, bolo pre javisko málo. Aj začiatky v Bayreuthe boli také, že než sa človek naučí tú intenzitu a tú plagatívnosť veľkého odstupu, aby to, čo má byť vidieť, bolo vidieť a bolo napriek tomu kvalitné, tak tam je rozdiel, v intenzitách a v celom priestore, v pocite. Ale inak v základných veciach, keď sa bavíme stále o maskérstve, tak sa akoby zabúdalo, že maskéri sú aj parochniari, oni vyrábajú aj fúzy, aj parochne, aj lepia, všetko možné robia, takže nie je to len make-up, líčenie tváre. Samozrejme, že tam je rozdiel a stále sa to vyvíja. Dnes pri High Definition technológii sa úplne iné nároky kladú. Nevedel by som vám povedať, či sa mi robilo niekde lepšie alebo horšie, vždy je to nejaká úloha, zapadnúť do nejakého tímu, komunikovať v tíme

o práci, aj s účinkujúcimi, aj s tvorcami, a fungovať tak, aby jeden druhého nerušil, naopak, dopĺňal. Číže to je spolupráca s výtvarníkmi, s režisérmí, s umelcami a vždy je to o tom, že je to kolektívna práca, čiže zviditeľňovať sa na úkor iných jedine vtedy, keď je to vyslovene žiadané. Ale inak je to vždy tím. Človek sa musí zmestiť do koncepcie inscenácie, do štylizovaných procesov a vedieť prísť aj s niečím a vedieť tými maskérskymi technikami niečo niekam posunúť alebo pridať.

Raz sa mi stalo, že mi prišiel materiál, ktorý som si objednal z Nemecka, nemal tie kvality, ktoré som očakával. Vyrobil som z neho plešinku, ktorá ale nemala tie kvality, ktoré som potreboval, a bol s tým veľký problém. Bolo to pre jednu nemeckú herečku, bolo to úplné fiasko, lebo sa tá plešinka nedala nalepiť. Nakoniec sa herečka ostrihala dohola, pretože to bolo pokračovanie už roztočených vecí. Ja som to považoval za totálne fiasko, odvtedy som si povedal, že to je jedno, akú má kto povest' alebo skúsenosť, nikde nie je napísané, že nemôžete spraviť chybu. Čiastočne som sa to nemohol, ale mal som si to overiť.

Kedysi existoval latex a latexové mlieko, alebo materiál, ktorý je modifikovanou gumou, volá sa revultex. Robilo sa to tak ručne na kolenách. Latexové veci boli veľmi vyspelé, na Barrandove boli aj veľmi skúsení maskéri, ktorí to zase „odkukali“ od skúsenejších amerických, kde sa používali doplnky tváre, niekedy sa tomu hovorí aj trojdimenzionálny make-up. Je to zložitá. Robí sa to tak, že sa odlievajú ľudia, potom sa namodeluje to, čo chcete dotvoriť do masky, to sa odleje, vytvorí sa vlastne dutina tých dvoch foriem a ony musia presne do seba zapadať. Vyplní sa to a potom latex musel pri určitých tepelných vlastnostiach zgumovať. Potom sa lepil, vytrácal a maskoval. Myslím si, že vždycky niekto vyvinie niečo nové, potom ostatní to už len chcú napodobiť, to je stály proces. Nemám vyslovene nič také, o čom by som mohol povedať, že som to prvý urobil a potom to celý svet po mne opakoval. A teraz samozrejme sú ľudia, ktorí sa zaoberajú práve tým, kde už nie je latex, ale silikón alebo želatína, takže dneska sú rôzne techniky. Keď treba používať nejaké menšie zmeny na tvári, tak to nejaké vlastné veci mám. Niečo sa robí z ruky, menšie veci. Existujú rôzne plastelíny, ktoré sa používajú a vymodeluje sa tá maličkosť na tvári a premaskuje sa, doplní sa. Väčšinou sú to také efekty ako rany. Na to je veľa rôznych materiálov, ktoré sa dajú použiť.

Je to určitým spôsobom koordinované práve s tými predstavami režiséra, aj scénografa, aj kostýmového výtvarníka, to sú veci, ktorým predchádzajú rozhovory, teda tej realizácii, sú dôležité. Ja som si navykol si prečítať scenár, vždycky potom si v ňom urobiť poznámky, potom idem na jedno sedenie a prípadne tam navrhujem veci, ktoré si myslím, že by tá postava v určitej scéne mohla mať, teda aj takéto znaky. Tiež hľadať, ako dlho čakať, keď sa niečo stane, aké nadväznosti sú, kedy končí filmový deň a kedy začína ďalší deň, a čo sa prenáša, na čo má ísť priama nadväznosť. Robiť odporúčenia, to môžete len vtedy, keď si dobre prečítate scenár, keď sa snažíte tú postavu chápať, viete, kto ju stvárňuje, viete, ako môžete pomôcť. Potom to s ním musíte prebrať, či by súhlasil, ak by bol zarastený, keby bola strapatá alebo keby bola dáma nenalíčená pri tejto scéne, a potom zase veľmi či prehnane nalíčená, a vytvoríte si taký ten maskérsky mikro názor, ktorý potom interpretujete. Navrhnete ho ľuďom, a to je vlastne to, čo sa schováva pod pojmom umelecký maskér. Nejakým spôsobom spolupracujete na určitej úrovni a myslíte aj trochu dramaturgicky. Keď niekto uteká, že by mal byť spotený... Mení sa to, nie je to pevné, na to sa nedá urobiť nejaká učebnica, ako to správne robiť. To je pocitová vec. Maskér by mal ísť pripravený, mal by proste mať prečítaný scenár, mal by mať nejaký názor, ktorý si vie zdôvodniť a to remeselné doňho vniešť. Je dôležité vedieť, prečo a aj ako. Osobne by som to najmä mladším kolegom odporučil, aby si to osvojili, že treba vedieť, prečo to robíme. Hlavne u tých vizážistov je to tak, že majú na starosť pomôcť ľuďom, aby sa optimalizoval ich zovňajšok, a teda sú to veľmi užitoční ľudia. Ale maskéri, ktorí pracujú na filmoch, robia často aj opačnú vec, že tých ľudí musia nejako prispôbiť situácii, ktorú práve stvárňujú, teda nemusí to byť optimalizácia.

MUŽ, KTORÝ LUŽE

Prvý z dvoch filmov, ktoré na Slovensku koncom 60. rokov nakrúcal v rámci dramaturgickej skupiny Alberta Marenčina francúzsky režisér Alain Robbe-Grillet. Rozprávanie plné pravdy a klamu, skutočnosti a predstierania. Hrdinom je akýsi novodobý barón Prášil, ktorý svojimi historkami o hrdinovi miestneho odboja mystifikuje obyvateľov malého slovenského mesta a získava si priazeň a lásku žien. V hlavnej úlohe sa predstavil Jean-Louis Trintignant.



**JOZEF (DODO)
ŠIMONČIČ**
kameraman
(2009)

Bolo to, myslím, jedno z najkrajších období, čo som zažil. Tam som sa zoznámil s režisérmi, s ktorými som neskoršie filmoval – Elo Havetta, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák. Škola bola fantastická, napríklad sme v prvom, druhom, treťom ročníku vôbec nesmeli robiť žiadne asistencie, lebo sme mali toľko roboty s ročníkovými cvičeniami, že sme ani nemali čas niekde si zarobiť nejaké peniaze, asistovať. Ale v štvrtom ročníku to už bolo trochu otvorenejšie, a to som mal veľké šťastie, lebo Juraj Jakubisko začal robiť svoj prvý film, debut v Slovenskom filme v Bratislave. No a to robil s kameramanom Lutherom a oni ma zavolali, aby som im išiel asistovať, a tak som tam robil prvého asistenta. Boli to *Kristove roky*, čiernobiely film. Bolo to fantastické, teraz s odstupom času sa mi zdá, že to bolo vlastne také pokračovanie FAMU. Lebo sme tam boli samí mladí ľudia a zmenilo sa len to, že sme boli v profesionálnom štúdiu Filmového štúdia Bratislava Koliba. Ale ináč to boli všetko mladí ľudia, ktorí robili skoro všetko tak, ako na FAMU sme robili. Potom som mal opäť šťastie. Keď som skončil film s Jakubiskom, Luther šiel robiť ďalší film, a tak ma zavolať. Robil s francúzskym režisérom, zakladateľom francúzskej novej vlny Alainom Robbe-Grilletom film *Muž, ktorý luže*. Kým som išiel do piateho ročníka, mal som vlastne zabsolvované dva čiernobiele filmy. Veľká skúsenosť to bola. Na jej základe som sa vedel v čiernobielych filmoch orientovať.



PAVEL ŠIMÁČEK
hlavný osvetľovač
(2016)

To sme robili tiež v takom kaštieliku v Strážkach pod Tatrami. Kameru robil Igor Luther a režíroval Alain Robbe-Grillet. Ešte predtým títo (Francúzi) prišli na Kolibu a dali si premietnuť kúsky filmov od všetkých kameramanov. A tak si vyberali kameramanov. Tak si vybral aj Juraj Herz Doda Šimončiča a tak si vybral aj Igora Luthera Robbe-Grillet. Igor Luther bol vtedy krátko po skončení školy a Robbe-Grillet videl jeho práce a chcel presne to. Lebo oni už točili tak, ako sa točilo vo svete.

Vtedy sa robilo všetko trochu rýchlejšie, ale aj tak to malo svoj čas. Mne ešte teraz súčasníci neveria, keď hovorím zážitky, ako keď som došiel prvýkrát (pri filme *Dáždnik sv. Petra*), to tam robila ešte stará klasika. Prišli sme na kopec, vzadu bola dedinka, tamto bol strom a tam bola herečka. Herec v pozadí prišiel k nej a išiel ju pobožkať... A vtedy sme čakali, kým sa nad nimi neobjaví taký mrak. To sme tam chodili aj týždeň.



ALBERT MARENČIN
dramaturg a scenárista
(2008)

Na nejaké nebezpečenstvo sme nemysleli. Mali sme svoju jasnú predstavu, ktorá nejako nevybočovala z dobovej atmosféry, z pocitu slobody.

Nikomu z nás sa ten film nevidel revizionistický, kontrarevolučný, protištátny a podobne. To jednoducho neprichádzalo do úvahy. V našej mysli a v našom duševnom rozpoložení sme si žiadne nebezpečenstvo neuvedomovali.

Konkrétne v prípade Robbe-Grilleta už dupľom nie, keďže ja som bol vedúcim skupiny a ako vedúceho skupiny ma vzali do strany. Bol som straník, po *Piesni o sivom holubovi* som dokonca bol aj uznávaný. Čo by ma mohlo brzdiť? Navyše na Kolibe bol vtedy riaditeľom Štítnický – osvietení človek, ktorý mal za sebou aj „naštrbenú“ minulosť. Myslím z obdobia procesov so Slánskym. Podobne ako Tatarka aj Štítnický žiadal trest smrti pre obvinených. Viete, toto ale padlo do zabudnutia a nakoniec ľudia, ktorí prešli takýmito zmenami, boli akoby zocelení, zocelenejší a dvojnásobne odvážni. To znamená, že v tom čase som žiadne nebezpečenstvo necítil.

V našich podmienkach bolo trochu riskantné dať do výroby látku bez presného scenára, keď sme boli zvyknutí na to, že každé slovíčko sa pod drobnohľadom sledovalo. Tu sme zrazu dali do výroby poviedku, kde boli náznaky scenárov, náznaky dialógov, a navyše celý námet bol bez presných kontúr, bez presného zamerania v zmysle spoločensko-politickom. My sme pravdaže operovali s tým, že je to príbeh o povstaní. Robbe-Grillet to rešpektoval a možnože trochu zdôraznil túto líniu. Padli námietky typu: Prečo by mal práve francúzsky režisér, ktorý nemá bohvieakú povest', spracovávať túto tému? Mal za sebou síce veľmi slávny film *Vlani v Marienbade*, na ktorom sa podieľal ako scenárista, ale jeho romány sa pokladali za príliš exkluzívne – také, ktoré nám „nemajú čo povedať“. Tieto námietky napodiv neprišli z ústredného výboru od nás, ale z Prahy. Poledňák, riaditeľ, nám vyčítal, že vo Francúzsku je dosť schopnejších režisérov, a najmä to, že Robbe-Grillet ako režisér mal za sebou iba jeden film *Nesmrteľná*, čo bol viac-menej klubový film, ktorý nešiel do veľkej distribúcie. Takéto riziká sme pociťovali, ale mysleli sme si, že keď sa u nás vyrába dosť bezvýznamných filmov, prečo neskúsiť vyrobiť jeden taký, ktorý sľuboval aj to, že sa dostane do svetovej distribúcie. A to bolo pre nás dôležité. Koľko bolo významných filmov, ktoré získavali ocenenia na medzinárodných festivaloch, ale do distribúcie si ich nikto nezobral! Z rozprávania, už neviem presne, či to hovoril Weiss, Liehm alebo Krejčík, viem, že vtedy sa predávali československé filmy v balíkoch. Predalo sa dajme tomu päť filmov s tým,

že sa dajú do distribúcie, a skončilo to tak, že z tých piatich filmov jeden vzali, ten nadabovali, a ostatné zahodili. To znamená, že rôzne vynikajúce filmy sa nikdy nedostali do distribúcie, hoci distribútor ich kúpil. Distribútor si vybral, čo sa mu hodilo a čo predsa len sľubovalo nejaký zisk. Takže z balíka sa zahodilo štyri či päť filmov a zostali len *Lásky jednej plavovlásky*. Tie skutočne išli do distribúcie. My sme mali zaručené, že film pôjde do distribúcie, pretože za tým stál veľmi významný a vplyvný producent Samy Halfon – ten, čo nakrúcal *Marienbad*. Mal tiež dobré kontakty s ministerstvom zahraničných vecí, nehovoriac o tom, že Robbe-Grillet bol zapísaný aj na ministerstve zahraničných vecí, aj na ministerstve kultúry. Bola to stopercentná istota, a preto sme si dovolili žiadať, aby to bol film s maximálnou tvorivou účasťou, aby to nebolo len o peniazoch, tak ako sa to robí dnes, keď dá slovenský producent peniaze do projektu a film sa stane slovenským, hoci tam necekne nikto ani slovíčko po slovensky. Takže film mal byť vyhotovený v dvoch rovnocenných verziách – slovenskej a francúzskej. Dohodli sme sa, že v oboch verziách budú hrať významnú úlohu slovenský interpreti a povedzme slovenský kameraman. To bol Igor Luther, Kocúriková, Čierny, Kroner, Blaškovič... Zoradil som najdôležitejšie filmy, v ktorých títo herci hrali nejaké významnejšie úlohy, tie sa premietali asi týždeň a potom si Robbe-Grillet vybral spomedzi nich.

Tým pádom, že on vždy potreboval tlmočníka, hovoril veľmi skúpo a v náznakoch. Nepredohrával im nič. Vysoko herecké akcie v tom filme nie sú, stačili mu len heslovité pokyny. Okrem Gervaisa, ktorý bol hlavným tlmočníkom, som tam tiež pracoval ako tlmočník pre všetko. Pri tých jemnejších veciach si ma zavolať, boli to však vždy strohé, rámcové pokyny.

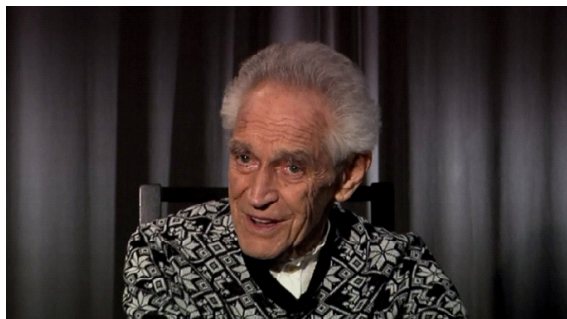
Atmosféra bola veľmi príjemná, slobodná a každý si povedal svoj návrh, nápad. Mne napríklad záležalo na tom, aby sa v scéne, kde Sylvia vkladá moták do jablka, zaznela nejaká slovenská melódia. Nakoniec vybral Laščiakovej spievanú pieseň Zbohom ostávajúce, po vzore jednej scény, mám pocit, že to bolo z Robbe-Grilletovho filmu, kde sa partia vracia z koncertu Verdiho. Potom to však francúzsky hudobný režisér Michel Fano vyhodil z dôvodu, že sa mu to nehodilo do kompozície.

Podobných nápadov sa však uplatnilo veľa, najmä zo strany Igora Luthe-
ra, ktorého Robbe-Grillet rešpektoval. Pri celom natáčaní bol prítomný aj

strihač Bob Wade. Počínajúc filmom *Nesmrteľná* a *Trans Europe Express* ho bral so sebou, pretože strihal už pri záberovaní. Tiež často pripomienkoval. Takže celý štáb od kameramana, strihača až po hercov, vrátane mňa – každý k tomu prispel. Atmosféra bola skutočne tvorivá, nikto nezaháľal a nečakal na režisérov pokyn.

PÄŤDESIATE ROKY

Päťdesiate roky 20. storočia sú v kinematografii charakterizované dvoma aspektmi – zo strany štátu síce prichádzajú do filmu veľkorysé investície, ale sú podmienené poslušnosťou pri šírení komunistickej ideológie a propagandy. Schematizmus a huráoptimizmus socialistického realizmu bol postavený na zjednodušenom videní sveta, triednom boji proti úhlavným nepriateľom a za lepšie zajtrajšky. Avšak na úkor pravdivosti a umeleckej kvality. V roku 1953 bola dokončená prvá etapa výstavby filmových ateliérov na Kolibe, v polovici dekády prichádzajú prví absolventi pražskej FAMU a Vyššej filmovej školy v Čimeliciach, v roku 1956 začína vysielat' televízne štúdio Bratislava. Koniec dekády sa nesie v znamení zvýšenej filmovej výroby, žánrovej rozmanitosti a obrody dokumentarizmu.



PAVEL BRANKO
filmový kritik
a teoretik
(2010)

Viete, pokiaľ boli ľudia nejako vnútorne proti, tak to nedávali najavo, lebo si uvedomovali, že v tom režime to nehodno. Ale ja si zas myslím, že veľká väčšina bola úprimne za ten režim. V oblasti kultúry, podotýkam. Určite nebola veľká väčšina za násilné združstevňovanie a za vyvlastňovanie drobných živnostníkov atď. To určite nie. Hovorím o kultúre. A skutočne veľká väčšina si myslela, že socializmus, tak, ako sa nám prezentuje, je šanca, veľká väčšina sme tomu verili. Nakoniec, keď sa pozriete perspektívne do minulosti na životný vývin tých veľmi nápadných ľudí zo slovenskej kultúry, zistíte, že väčšina najvýznamnejších disidentov začínali ako tvrdí dogmatici. Ja sa z toho nevyklúčujem, ja som bol tak isto ten tvrdý dogmatik, ale keď sa začítate do toho, čo písali – alebo vo funkciách ako Ján Kalina, ten aj robil, nielen písal –, to bolo načisto dogmatické, a nebolo to preto, že sa to muselo, ale pretože sme boli presvedčení, že tak je to dobre. Až niekedy v rokoch 54 až 55 sa otvorili oči ľuďom ako Kalina, aj ja, trochu skôr Mňačko alebo Dominik Tatarka. Všetci to bol tak isto dogmatik. Ale pretože sme to mysleli úprimne, tak aj sebareflexia bola úprimná. A volá sa to, že človeku spadnú šupiny z očí. Takto by som toto obdobie bral, to nebolo obdobie útlaku v kultúre, ale bola to dobrovoľná a veľmi aktívna spolupráca väčšiny s cieľmi, ktoré aj komunistická strana hlásala. A nesúhlasiaci menšina nedostávala slovo.

Pozrite, pre nás to bol obrovský šok, keď sme sa zrazu dozvedeli o tajnom referáte Nikitu Chruščova o Stalinových zločinoch, kde sa ukazuje to, že socializmus sa v Sovietskom zväze budoval za cenu desiatok miliónov životov. Čiže Stalin nesporne z veľmi zaostalej krajiny urobil svetovú veľmoc, ale že tá cena bola ľudsky nesmierna a pravdepodobne neobhájitel-

ná. Hoci zdá sa, keď sa dnes pozriete na to, ako sa na svoju minulosť díva ruský ľud, tak zistíte, že vlastne tak ako pri Ivanovi Hroznom alebo Petrovi Velkom do popredia vystúpi ten vlastenecký faktor. To nakoniec vidíme aj v Amerike v inej podobe, ako vlastenecký faktor prekryje špinavé cesty, ktorými sa ciele presadzujú. Tie zločiny, ktoré sa páchali v Sovietskom zväze a ktoré sa páchali nakoniec aj u nás, keďže sme malá krajina, tak v menšie miere, v primerane menšej miere, teda aspoň v absolútnych číslach sa páchali u nás presne tak ako vo všetkých iných socialistických krajinách. Aj to kinematografia začala od roku 56 zrkadliť. Aj literatúra, aj poézia to začala zrkadliť – aj divadlo to veľmi silne zrkadlilo. Až nakoniec súdruhom z vedenia komunistických strán otrnulo, ako vravia Česi: Čo je moc, to je príliš, a roku 1959 utiahli uzdu. Daniel Szczechura – to je významný poľský režisér – povedal, že všetok vývoj socialistických krajín sa vlastne dá zhrnúť do toho, že dva múry sa posúvajú k sebe a zužuje sa priestor. A potom už je tlak v tom malom priestore zase taký veľký, že tým pretlakom sa tie mantinely zase rozšíria. A že nič iné než tento pohyb mantinelov dnu a von – ktorý zrkadlí, povedzme, zásady umenia – chce vytvárať pravú reflexiu doby, človeka a psychológie a vonkajšieho prostredia, ktoré sa takejto otvorenosti bojí, lebo ju to ohrozuje.



AGNEŠA KALINOVÁ
filmová publicistka
(2009)

Už existoval veľký politický tlak na to, aby filmy mali jasné triedne stanovisko, aby odzrkadľovali úsilie robotníckej triedy a myslím, že manžel túto líniu dosť presadzoval, hoci súčasne nemal pocit, že by ideologická línia mala byť úplne v prvom pláne. Striehol však, aby filmy zodpovedali vtedajšej predstave. Zároveň sa veľmi usiloval získať kvalitných ľudí pre

spoluprácu v slovenskom filme, napríklad Jána Roznera chcel presvedčiť, aby robil dramaturga v hranom filme. Aj to chvíľu robil, ale potom ušiel k novinám, pretože Rozner bol viac orientovaný na filmovú, divadelnú aj literárnu kritiku. Nechcelo sa mu sedieť na ulici Červenej armády, ako sa to vtedy volalo, a dramaturgovať niekomu inému nejaké námety.

Všeobecne išlo o takzvané budovateľské témy, preferovali sa témy zo súčasnosti, kde by sa ukazovalo, že sa tu niečo od základov mení a že sa to mení k lepšiemu. To bola asi základná tendencia, ktorá sa mala vo filmoch prejavovať. Iste, bolo tu aj úsilie vyjadriť to všetko umelecky čo najpresvedčivejšími spôsobmi, čo sa nie vždy podarilo. Napríklad z tých čias to bol film *Priehrada*, ktorý nebol veľmi vydarený. Myslím, že na tomto filme spolupracoval aj Vladimír Mináč, ale film bol dosť úzko zviazaný s ideologickými predstavami. Takže aj napriek tomu, že sa manžel snažil do filmu získať najschopnejších ľudí, väzby na ideológiu boli také úzke a zároveň skúsenosti s filmovou výrobou také malé, že výsledky nezodpovedali predstavám ani úsiliu. Myslím, že *Vlčie diery* z toho vychádzajú dobre; myslím, že aj film *Katka* bol celkom milý a príjemný na tú dobu. Proti filmu *Kozie mlieko* mal manžel už od začiatku veľké výhrady a ani pri jeho príprave si nerobil veľké ilúzie. Ročne sa v podstate viac ako jeden dva filmy nevyrábali.

Myslím, že možnosti tvorcov boli obmedzené, ale nemôžete hovoriť o 50. rokoch ako o jednom súvislom období. Bolo to obdobie, v ktorom sa rôzne vlny a kroky dopredu a dozadu prejavovali najvýraznejšie. Najhoršie obdobie bolo, povedzme jednoducho a jasne, do roku 1956. Vtedy sa konal 20. zjazd Komunistickej strany Sovietskeho zväzu, kde odznela Chruščovova kritika kultu osobnosti Stalina. Ľudia si konečne vydýchli, pretože určité výhrady voči stalinskému systému tu boli, aj keď sa navonok neprejavovali. Netrúfali sme sa proti tomu jasne postaviť.

Manžel bol odchovaný na modernom umení a v 20. a 30. rokoch obdivovali celú avantgardu, ktorá sa prejavovala aj v Sovietskom zväze. Tá však mala už vtedy dosť ľavičarsky charakter. Umeleckí tvorcovia od architektúry cez poéziu, výtvarné umenie až po film boli v podstate ľavicovo orientovaní. Pre nás bolo teda nepochopiteľné, že už koncom 40. a začiatkom 50. rokov prichádzal zo Sovietskeho zväzu absolútny tlak proti moderne, ktorý tam nebol nóvum, lebo tam sa tento umelecký vývin začal už v 30. rokoch.

Hneď po vojne si ideologický tlak ešte rôzne detaily nevšímal, ešte sme mali pocit, že je tu všetko dovolené. V roku 1949 však na komunistickom zjazde odznela prvá kritika surrealizmu ako niečoho falošného, zakázaného, čo tu nemá čo robiť. Bolo pre nás nepochopiteľné, prečo sa práve surrealizmus dostáva na uznesenie Ústredného výboru KSS. To bola pre nás nečakaná facka. Pokračovalo to však ešte ďalej. Zo Sovietskeho zväzu sa šírila kritika Zoščenka, ktorého si manžel veľmi vážil ako humoristu, takže nám bolo jasné, že tieto tendencie nie sú celkom prirodzené a podvávajú umelecký vývin. Kritika stalinizmu teda pre nás neprišla úplne nečakane, ale bolo pre nás úžasným uvoľnením, že sa to formulovalo verejne a oficiálne. Prejavilo sa to v novinách, v diskusných príspevkoch a hneď aj na zjazde spisovateľov.

Film však nemôže rýchlo reagovať na takéto zmeny, pretože schvaľovacie procesy námetov a scenárov boli zdĺhavé, a navyše filmové orgány sa tak rýchlo nezmenili. Film je ozaj obrovská loď, ktorá sa musí otočiť a zmeniť smer. Tu to išlo oveľa pomalšie ako napríklad v novinách. Na FAMU už ale začali vychádzať prví absolventi a nakrúcali sa prvé filmy Jasného a Kachyňu, z filmovej školy prišli na Slovensko Uher a Barabáš. Tí sa v Bratislave uchytili najprv v Štúdiu dokumentárneho filmu, kde pracovali niekoľko rokov, než sa dostali k hranému filmu. Po smelších umeleckých prejavoch však prišla okamžite silná kritika zo Sovietskeho zväzu.

Vôbec najsilnejší zásah do vývinu filmu bola v roku 1958 jeho kritika na Festivale československého filmu v Banskej Bystrici. Kadár s Klosom tu dostali zákaz pracovať v Štúdiu hraného filmu nasledujúce tri roky, kvôli veselohre *Tretie prianie*, adaptácii satirickej komédie Vratislava Blažeka, ktorú s veľkým úspechom hrali české divadlá, no jej filmovú verziu už pokladali za neúnosnú. Rozpustili aj filmovú skupinu Františka Daniela, ktorý dostal trest. Kritizovali aj film Františka Kudláča a Juraja Špitзера *Posledný návrat*, Vojtecha Jasného *Túžbu*, čo bol poviedkový film a epizóda *Angela* sa odohrávala v družstve a bola takisto spoločensky kritická. Súčasťou festivalu bolo aj odovzdanie ceny filmovej kritiky a predstavitelia ústredného výboru robili hrozný nátlak, aby sme sa neopovážili dať tú cenu Jasnému *Túžbe*. A myslím, že sme ju predsa len dali tej *Túžbe*, čo bol úžasne odvážny čin.

Vývin českého a slovenského filmu sa teda vrátil o tri roky späť. Musím však povedať, že my sme si uvedomovali, že v tom roku sa vo Francúzsku rozšíril celkom iný druh filmového umenia, ale vedeli sme skôr, čo sa robilo v poľskej kinematografii. Koncom 50. rokov vznikali prvé filmy Wajdu, Munka a Kawalerowicza, ktoré sa formálne nerovnali francúzskej novej vlne, ale veľmi odvážne hovorili o nových témach. Do Československa sa tieto filmy nedostali, my sme ich videli iba na nejakých festivaloch, napríklad v Karlových Varoch sa premietali. Snažili sme sa ich presadzovať, ale na to, čo sa dostane do kín, kritika vplyv nemala. Takisto základné diela talianskeho neorealizmu sa v našich kinách neuvádzali. Študenti na FAMU mali preto obrovské privilégium, že mohli vidieť všetky tieto filmy, a to vďaka vtedajšiemu dekanovi a aj rektorovi AMU Brousilovi, ktorý im to vybavil. Mali tak nielen širšie filmové vzdelanie, ale aj širší pohľad na vývin kinematografie. Všetky ročníky filmárov, ktoré vychádzali začiatkom 60. rokov a vytvárali novú vlnu už mali úplne iné poznatky.



PAVEL FORISCH
vedúci filmovej
produkcie a výroby
(2013)

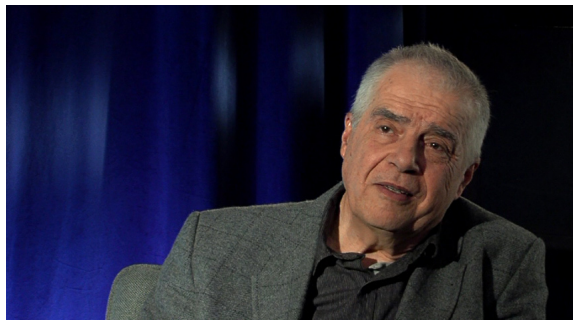
Prvý farebný film som robil v 51. roku s pánom Barabášom a s jeho manželkou a volalo sa to *Hrdinovia práce*. Jeho manželka vyštudovala tiež FAMU, kameru, a Barabáš bol tiež známy režisér, ale celý tento štáb, ktorý bol zložený a ktorý skladal Barabáš, bol veľmi nakrátko držaný, bola to vychovávaná komunistická mládež, celý štáb. Keď sme si dovolili prísť v prúžkovaných ponožkách, nevedel nám prísť na meno, museli sme sa ísť prezliecť. V štábe bola zvláštna trojka, ktorá počas nakrúcania kontrolovala, kto čo robí, čo a ako nakrúca, to sa muselo po každom nakrúcaní vyspovedať, prečo robil tak, prečo nerobil lepšie, prečo nepomáhal tam a

tam. Tá akčná trojka bola veľmi zákerná a mne sa to skutočne nepáčilo a najhoršie na tom bolo, že režisér trval na tom, že musíme každé ráno vstávať o polhodinu skôr, aby sme si prečítali v desaťminútovkách dennú tlač. A to jeden z nás čítal noviny. Tak jeden náš zvukár sa vzoprel a hovorí: „Pán režisér, súdruh režisér, viete, na čo to robíme, však všetci vieme čítať, tak si kúpime noviny a budeme si ich čítať sami.“

„Nie, my to musíme robiť tak ako v Sovietskom zväze.“ „Viete čo, iste ste už v Sovietskom zväze boli, keď ste taký skúsený... Ale v Sovietskom zväze to voľakedy preto tak robili, lebo voľaktori skutočne nevedeli čítať! Alebo 80 % ľudí tam nevedelo čítať a písať, preto to museli čítať nahlas, aby sa všetci dozvedeli, čo sa vo svete deje.“ Tak to ho veľmi nahnevalo, Barabáš hovorí, že ho uvoľní zo štábu, že nemôže takýto človek s nami byť, tak sme ho uhovorili, aby nemal námietky proti. Pre seba si môže mať námietky a nikomu to neublíži, ale nech to nikomu nehovorí. Ale toto mu mohlo ublížiť, lebo poškodil jeho meno, režiséra, dobrého režiséra, budúceho dobrého režiséra.

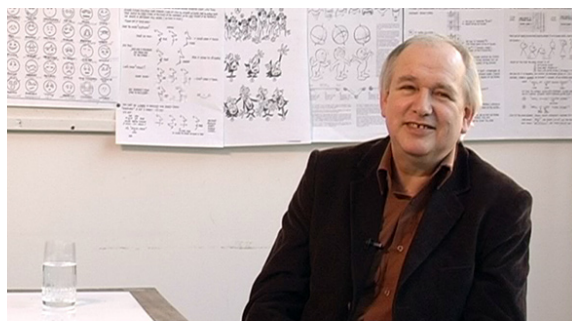
VLADIMÍR PIKALÍK

(1928 – 2000) Režisér a animátor známy svojimi bábkovými a kreslenými filmami pre deti, v ktorých uplatnil kreatívny a inovatívny prístup k animácii. Začínal ako filmový amatér v považskobystrických strojárňach, na Kolibu nastúpil až v roku 1979 a stál pri zrode oddelenia bábkového filmu pri Štúdiu animovaných filmov. Spolupracoval s viacerými výtvarníkmi, napríklad s Ivanom Popovičom či Jozefom Schenkom. K jeho najznámejším dielam patria série krátkych filmov o Jožinkovi či pánovi Gongovi (80. roky), bábkové filmy *Neposlušné koliesko* (1983), *Motoklavír*, *Chlapček z hviezdy* (oba 1984) či *Elixír* (1989), alebo kombinovaná hraná aj kreslená snímka *Attention!* (1979) v spolupráci s Ivanom Popovičom.



PETER CIGÁN
animátor a výtvarník
(2015)

On tam bol od začiatku. Bol to veľmi šikovný animátor. Oni všetci fungovali a pracovali na amatérskej báze. V Považskej Bystrici, popri továrni, kde vyrábali motorky, tak tam mali krúžok, kde sa tomu venovali. Točili na osmičku alebo na šestnástku. Mali svoje festivaly, stretnutia, mali svoje súťaže a zápolenia. Nevie, ako dlho takto pracovali, ale animátori boli perfektní. Tie bábkly hrali a hrali aj keď nemali celkom profesionálne kostry. Nemali podmienky, ktoré boli povedzme v Bratoch v triku v Prahe alebo Gottwaldove, v Zlíne, kde sa bežne robil bábkový animovaný film tak, ako sa má. To znamená, že tie kostry, fixácie a komplikované scenáre sa mohli realizovať. Tu sa realizovali jednoduchšie, ale nebolo to o nič menšie myšlienkou, obsahom, ktorý sa vždy nejako naplnil. No a ten pán Pikalík a my všetci, čo sme začínali, sme boli na začiatku nesmelší a skromnejší. Niektorí potom takí zostali a niektorí nie. To, čo sa urobilo, zostane navždy ako niečo, čo stálo za námahu.



ŠTEFAN MARTAUZ
animátor
(2008)

Ozajstná animácia ma nejako bližšie oslovila, keď som bol deviatak na základnej škole. Už ani neviem, čo to bola za príležitosť, ale pamätám sa, že nám v chemickom kabinete, kde bol aj premietací prístroj, púšťali nejaké filmy, a medzi nimi bol amatérsky kreslený film. Ako deviatak som z toho skoro odpadol, lebo som nikdy netušil, že niečo také sa dá aj doma na kolene urobiť. No a z toho pána, čo to robil, volal sa Vlado Pikalík, sa neskôršie vyklul môj budúci kolega, medzi nami bol obrovský vekový rozdiel. Mal som nejakých štrnásť, pätnásť rokov a on už mal po štyridsiatke...

V tej dobe som chodil do ľudovej školy umenia v Považskej Bystrici, som odtiaľ rodák, a náhodou som učiteľke spomenul Vlada Pikalíka a ona, že ho pozná. On bol z takého amatérskeho klubu. V Považskej Bystrici je vynikajúci klub filmových amatérov, a slúbila mi, že ma tam zavedie. Tak ma tam zaviedla a nemôžem povedať, že som odtiaľ už nikdy neodišiel, ale ostal som ich takým dosť dlhodobým členom, až kým som nešiel na vojenčinu. Takže sa dá povedať, že od takých 15 až 16 rokov som robil prvé amatérske pokusy. Vtedy bola najjednoduchšia technológia papieriková animácia, doteraz sa s tým stretáte, že? Aj keď už sa to teraz robí úplne ináč. To bolo najschodnejšie v domácich podmienkach.

A bábkový film vtedy, to je zaujímavé, pán Pikalík bol vtedy jediný Slováč, ktorý sa s takým niečím zaoberal. Hoci v amatérskych podmienkach. Profesionálne to vtedy, myslím, nikto nerobil. Takže tam som videl od neho prvé takéto veci a nejako ma to upútalo, hoci prvé pokukávanie moje bolo po kreslenej animácii, ale zrazu som objavil, že tam sú aj nejaké zložky technické, materiál, rôzne spracovania. Skladalo sa to z takých vrstiev, ktoré ma veľmi lákali.



FRANTIŠEK JURIŠIČ
animátor
(2024)

Na Vladimíra Pikalíka si spomínam tak, že my sme boli študenti z filmového krúžku Mladá garda. Vlado Pikalík bol z Považskej Bystrice, tam mali svoj filmový krúžok, a Osvetový ústav svojho času vypísal takú súťaž amatérskych filmov na tému Život okolo nás. Vtedy bolo amatérske hnutie také rozšírené, lebo v rôznych kluboch vznikali takéto filmy a okresné kultúrne strediská alebo mestské kultúrne strediská a aj celoslovenské osvetové strediská organizovali množstvo všelijakých súťaží, ešte aj dneska to pokračuje – som sa dočítal. A na takejto jednej súťaži v 64. roku sme sa stretli. Tá súťaž vždycky prebiehala tak, že sa premietli filmy, potom porota vyhlásila výsledky. Vlado Pikalík v tom období tam dostal druhú cenu za kolekciu svojich kreslených filmov. My z Mladej gardy sme vyhrali vlastne všetky ostatné filmy. *Keď biele kone uvidíte*, film *Bez tieňa* a ja s Kendym za film *Plynová lampa* v kategórii filmová poézia. Bola tam živá diskusia a my ako študenti architektúry sme tomu Vladovi chceli poradiť, že tie filmy by boli lepšie, keby si k nim bol zavolať výtvarníka. Takže to bol taký náš prvý kontakt. Potom v 1966 bola svetová súťaž Unika v Mariánskych Láznach a *Plynová lampa* dostala bronzovú medailu. Tak ma pozvali do Považskej Bystrice do ich krúžku a tam sa premietala.

A potom sme sa samozrejme dlhé roky nevideli, až kým sa objavil na Mostovej, tam sídlil Krátky film a tam sme sa stretli. Som sa dozvedel, že Urc, vtedy bol šéfdramaturgom animovaného filmu, ho pozval do štúdia, aby Ivanovi Popovičovi pripravil prvý bábkový film v štúdiu, ten film sa volal *Strážca Sen*. Potom Vlado nejako sa stal zamestnancom Koliby a začiatkom 80. rokov, keď sme sa presťahovali na Kolibu a dostali sme v monobloku ateliér, začal svoje bábkové filmy realizovať a tam sme sa už

častejšie stretávali ako kolegovia. Spoločne sme nikdy filmy nerobili, takže takto pracovne sme sa nestretli, ale sme boli v 86. delegovaní na Medzinárodný festival animovaného filmu do Kanady a tam v Hamiltone sme strávili týždeň. Tam nastal taký skrat, a vďaka tomu sme sa tam dostali. Nás tam pozvali, lebo že sme v súťaži, a tam sa ukázalo, že teda tie naše slovenské filmy, jeho a môj, sú len mimo súťažné.

Takže o Vladovi, medzi nami bol teda rozdiel v rokoch asi 14 rokov. On mal svoje tempo, svoj štáb a ja som budoval svoj štáb, takže sme sa tam stretávali.



OTTO GEYER
kameraman
(2010)

Mal som šťastie, že som začal robiť prvý animovaný film s Ivanom Popovičom a Vladom Pikalíkom, ktorý prišiel z amatérskeho prostredia. On bol konštruktér-sústružník a vo svojich filmoch si vyrábal figúrky sám. Takže všetky pomôcky v našich prvých filmoch vedel vytvoriť. Bola to však práca ako na kolene, pretože nič nefungovalo. Začínali sme s rýchlobrzdou kamerou Mitchell, ktorá síce mala motor aj na jedno jednoklipkové snímanie, ale bola to kamera, ktorá sa dlho nepoužívala. Keď sme s ňou začali nakrúcať, zistili sme, že nám začína do nej svietiť svetlo, exponovať, pretože tam boli dlhé prestoje počas animácie. Medzi jednotlivými fázami však animátori potrebovali presunúť alebo pohnúť figúrkou. Osvetlenie sa, samozrejme, nevypínalo. Po každom cvaknutí na svetlo, ktoré bolo okolo kamery a odniekiaľ prenikalo do záberu, sme po prvých prácach museli niektoré veci pretáčať, lebo sme tam mali také blikance. Tie sa síce potom opakovali, ale pri iných kamerách sme si už dávali pozor. Kamery sme

zabalili, aby na ne nesvietilo, no a postupne sme si to vylepšovali a prichádzali na rôzne finty.

Raz sme robili film, teraz neviem presne, ako sa volá... také sci-fi, bol tam lietajúci tanier, *Chlapček z hviezd*. Pri tomto filme sme si vyrobili veľa vecí. Mali sme tam, napríklad, scénu, v ktorej figúrky odštartujú v lietajúcom tanieri. Vo vnútri mali monitory, do ktorých sme potrebovali dostať druhý obraz. Na smetisku na Kolibe sme našli vyhodенý starý projektor, tridsaťpäťku, ktorú mal bývalý riaditeľ vo svojej kancelárii. Na nej si premietal filmy, ktoré sa vyrábali na Kolibe, a keď už ju nepotreboval, tak ju vyhodil. Keď sme išli nakrúcať tento film, zistili sme, že tie projektory sú funkčné a že by sa mi hodili. No a Pikalík vymyslel aj to, že sa budú dať používať na korkové zariadenie a projektory sa budú môcť pohybovať po jednom okienku. Prispôbili sme si to a vlastne sme aj prvýkrát v slovenskom animovanom filme dostali do obrazu zadnú projekciu. Najkrajšie však bolo to, že po dokončení filmu sem prišla nejaká americká delegácia senátorov z amerického kongresu a premietali sa im naše filmy, okrem iného aj *Chlapček z hviezd*. Senátori chceli vidieť computerovú techniku, s ktorou sme robili film, pretože sa im veľmi páčil. Keď prišli do ateliéru, boli sme dosť v pomykove a povedali im, že žiadnu computerovú techniku nemáme. Ukázali sme im teda, akú „techniku“ sme použili. Napríklad v zábere, kde lietajúci tanier odlieta a prilieta, bola vlastne jedna železná tyč a na nej vodorovná posunutá plôška. Na nej bol zavesený lietajúci tanier na silónoch. To bola naša „computerová“ technika, čomu oni nechceli veriť. Vôbec nebolo totiž vidieť, že by to bolo amatérske zariadenie. Bola to, ako sa hovorí, z núdze cnosť. Veľa vecí sme si vedeli sami vymyslieť, čo bolo aj pre dobro filmu.



RUDOLF URC
režisér, dramaturg
a publicista
(2007)

Pri Považských strojárňach bol závodný klub a podporoval záujmovú činnosť, či ako sa tomu nadávalo. Pre nás pre všetkých bol animovaný film dosť novum a všetci sme sa cítili byť vlastne amatérmi, a preto ma zaujalo, keď som sa dozvedel, že amatéri majú už aj svoj festival, svoje krúžky, že množstvo ľudí na Slovensku a v Čechách sa zaoberá amatérskym filmom, dokumentárnym už dlhšie a v poslednom čase aj animovaným. Pozvali ma teda do Považskej Bystrice, dokonca do poroty, mysleli si, že tomu rozumiem. A tam som sa zoznámil s ľuďmi, ktorí mi strašne veľa dali, pretože to boli ľudia, ktorí o tom vedeli viac ako my. Hoci boli oficiálne označení za amatérov. Všetko si sami robili. Od pultíkov, cez kamery, po všelijaké trikové záležitosti. Chvíľu robili na dokumente, potom robili nejakú zábavnú hranú vec... Potom išli robiť zase animovaný film a potom zase robili bábkový film. Boli nesmierne zaujatí pre vec. A to ma na tom bavilo, že som prišiel medzi mladých, boli to relatívne mladí ľudia, zapálení pre film. Organizovali festival v tom závodnom klube. Prišli tam amatéri z celého Slovenska, dokonca aj z Čiech. Bola to veľmi aktívna skupina ľudí, boli zábavní, tam sa popíjalo, tancovalo, rozprávali sa vtipy a strašne vášnivo sa debatovalo o filmoch. Oni proste vedeli, čo je dobré a čo zlé, mali to presne rozškatuľkované. Dokázali si i navzájom vynadať, dokonca sa pohádať, keď sa im niečo nepáčilo. Mne bolo jasné, že keď sa chceme dostať dopredu, budeme musieť nejako využiť týchto ľudí. V 70. rokoch som bol medzi nimi dva alebo trikrát a mal som ich oťukaných. Najpokročilejší sa mi zdal Vlado Pikalík. Veľmi aktívny amatér. Mal skúsenosti aj zo strojáriny, bol veľmi zručný, vedel všetky veci sám urobiť, skonštruovať bábkky... Mal za sebou dokonca nejakú prax v Egypte. Čiže bol aj svetaskúsený, a vtedy

dokončil svoj film podľa Alfonza Daudeta *Listy z môjho mlyna* – taká krásna poviedka o kláštore, kde mnísi zachránili kláštor pred skazou tým, že začali z byliniek vyrábať pálenku. Pikalík z toho urobil bábkový film, mne sa to strašne páčilo, hovorím: „Vlado, ty musíš prísť do Bratislavy a skúsime to urobiť aj u nás.“ Lenže bol problém, on bol ženatý, mal dobre platenú prácu, dlho býval v Považskej... Ako by sa dostal do Bratislavy? Jedného dňa, si predstavte, zabúchal na dvere a povedal: „Ja som prišiel a už tu u vás zostanem.“ Narobil trošku problémy, lebo až takto sme s tým zas nepočítali. Vtedy bol riaditeľom Dr. Roll, šiel som za ním, potrebujeme pomoc, to je záchrana animovaného filmu. Tak vybavil Pikalíkovi nejaký podnájom, hneď ho prijali. Dostal plat. Proste všetko bolo v poriadku, Pikalík prišiel. Za Pikalíkom došiel alebo nejako súčasne s ním došiel Števo Martauz, to bol ďalší z tej partie z Považskej Bystrice. Bola výhoda, že vedeli robiť aj kreslený, aj bábkový film. Deficit bol, že neboli výtvarníci. No ale to už sa dalo nejako potom nahradiť, lebo výtvarníkov bolo ako maku v slovenskom animovanom filme, chýbali tie ďalšie profesie. Odrazu sme mali animátorov, ktorí sa dokázali naozaj prejaviť ako autori a mať výsledky. A na tie filmy sa už dalo pozeráť. Pikalík sa potom uchytil hlavne vo večerníčkovej tvorbe, pretože vedel robiť rýchlo. Robil to tak, povedal by som, profesionálne zručne, neboli to žiadne opusy, ale remeselne skutočne dobre odvedené filmy. A každý večerníčkový seriál má sedem dielov, a to on stihol za rok urobiť. Niektorí urobili jeden film za rok... To bol aj taký malý zázrak.



DUŠAN ROLL
riaditeľ Slovenskej
filmovej tvorby
/1978 – 1981/
(2012)

Keď niektorí chceli rozbehnúť bábkový film, potrebovali ľudí. U nás na Slovensku na bábkový film vtedy neboli podmienky. Na animovaný, to

áno, animátori boli, veď Kubal a ostatní. Vedeli aj o existencii amatérskeho bábkového filmu. V Považskej Bystrici robil v strojárňach jeden vynikajúci človek, ktorý tam bol vedúci technológ. A on sa vám vo voľnom čase bavil tak, že vyrábal bábkové figúrky a robil amatérske filmy. Tak mi povedali, že keď chceme robiť bábkové filmy, bolo by ideálne dostať tohto človeka do Bratislavy. Zariadenia na to mali. Urc vtedy riadil animovaný film. Tak som sa mal pokúsiť dostať ho k nám. No ale dostaňte slávneho technológa zo strojovne sem. Tak som si zavolať toho riaditeľa, nejaký plukovník alebo generál to bol, na návštevu na Kolibu do Bratislavy. Páčilo sa mu to a prišiel veľmi rád. Uvítal som ho borovičkou alebo čím, chutilo mu, vypil si, všade som ho povodil a všetko mu poukazoval. Tak som ho zaviedol aj do štúdia animovaného filmu, poukazoval mu všetky zariadenia a povedal, že jediné, čo nám chýba, je teda toto. A on taký rozšafný, že: „Samozrejme, však my takého jedného máme, aby sme vám nedali!“ Tak podpísal, pustil ho k nám. Keď sa potom vrátil domov, tak mi telefonoval, a to by ste teda nechceli počúvať všetko, čo som si musel vypočuť ja. „Však to bol náš špičkový technik, vysoko postavený, ktorý sa v tom vyznal. A ja som podpísal papier, že môže ísť k vám na Kolibu!“ Takto k nám teda naozaj prišiel. On vám na Kolibe robil svoj prvý film, ktorý bol uvedený v terajšom Zlíne. Pravidelne každý rok tam býva Festival animovaného filmu. Nielen československého, ale aj európskeho a svetového. On nám tam dostal hlavnú cenu!

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*.

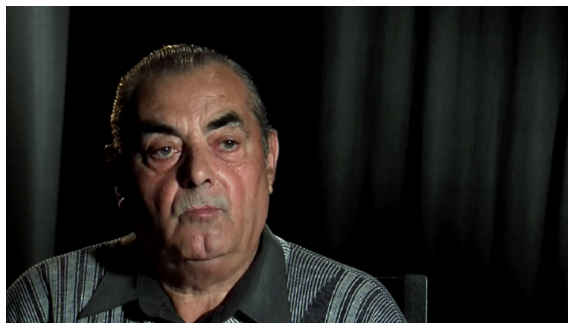


**JOZEF (DODO)
ŠIMONČIČ**
kameraman
(2009)

Pri rozprávke si režisér aj kameraman môžu pustiť fantáziu absolútne naplno a môžu sa tam vyžiť, ak teda správne trafia, ako sa povie, kliniec po hlavičke. Aj pre mňa to bolo veľmi zaujímavé, lebo som točil so špičkovými režisérmí. *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 lufte. 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 vazelinu 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 zatmievačky, 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 netrafilí 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
zvukový majster
(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. Nájst' 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 dvojplôšnikom, 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 filmo-

vý 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 Radhošťou, 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 Perinbabinovo 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 nevládnuteľné. 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 podriadiť 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 podriadiť 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 dotáčal 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 prílepšenie 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 vízie 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 smiať 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 kriticismom 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, ved' 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 hlavnejších 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 *Fa-*

lošnom 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 merítke. 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 nevyťahuje. 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 tú slovenskú verziu som to neurobil, lebo im to bolo jedno, samo-

zrejme, 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 zapísateľná 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 zbláznil? A čo keď zafúka vietor?“ A ja hovorím: „Nezafúka.“ A on: „A čo keď to nestihnete, 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 vyzerat', ako keby ste to vy urobili.“ A on: „Áno, ale no...“ A tak som mal nejakých tridsať animátorov, bábkovodíčov 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 pobozká, 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 hmľa, tak

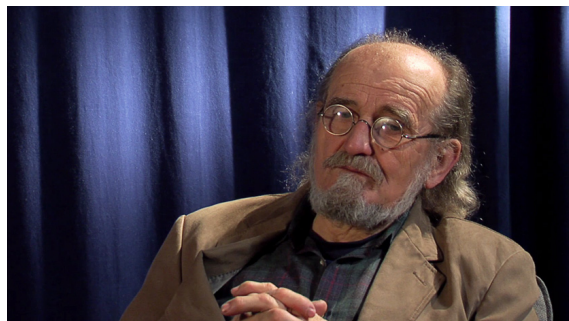
cez tie medzery prenikali a vytvárali tie lúče. Takže ten strom vydával také stopy svetla, lúče a tak. No to bol jeden typ rozprávky.



VLADIMÍR HOLLOŠ
kameraman
(2017)

Na tom *Král' 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 nejakو zabezpečovali... Jediná vec, ktorá bola v tom období úžasná a kde nám pomohli, lebo laboratóriá 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 denne 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)

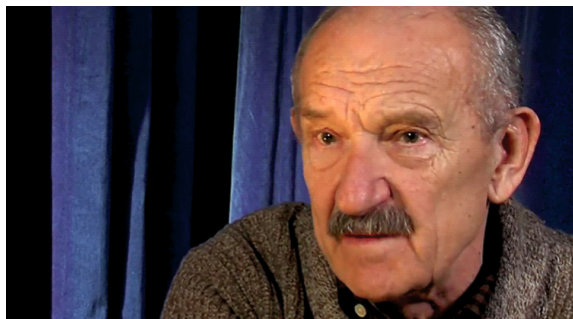
Štatisticky sa väčšina rozprávok neodrží nejakej konkrétnej doby. Otázka znie, ako sme schopní z konkrétnej vybranej doby vyextrahovať to, čo tam všetko potrebujeme. Akonáhle si pomáhame týmito: „Toto je lepšie v renesancii a toto je lepšie v gotike“ a namiešavame to dokopy, je to zbytočný mix – pre mňa. Ale viem si predstaviť, naopak, veľmi fantastický 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 prehrejeme na rozprávkach tým, že hovoríme „len“ rozprávky. Pre mňa to je „až“ rozprávka. Ja za rozprávku považujem rozprávku, ktorá má poslanstvo. A spravidla skryté poslanstvo.

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.

RUŽOVÉ SNY

Film Dušana Hanáka z roku 1976 vznikol v spolupráci so spisovateľom a scenáristom Dušanom Dušekom. Lyrická tragikomédia o Rómke Jolanke túžiacej po zmene a poštárovi Jakubovi, ktorý má večne hlavu v oblakoch. Ich láska je krásna a čistá, ale realita ich naučí chápať, kde sú hranice sna a skutočnosti. Na kvalite filmu sa významne podpísali hereckí predstavitelia hlavných postáv Iva Bittová a Juraj Nvota.



DUŠAN DUŠEK
spisovateľ a scenárista
(2018)

Napríklad, keď sme robili *Ružové sny*, tak tí dvaja hlavní protagonisti, poštár Jakub a Cigánka Jolanka (ako sa vtedy hovorilo, čiže rómske dievča), sa na konci akoby rozchádzajú. No ale štátna politika vtedy – to sú 70. roky minulého storočia – bola taká, že štát si želal, aby bola asimilácia Rómov medzi ostatné obyvateľstvo, a toto vlastne bolo, ako keby oni trvali na tom, aby sa tí dvaja mladí ľudia na konci vzali, mali svadbu. My sme vedeli, že keď to urobíme, tak pokazíme celý príbeh a bude to falošné a bude to klamstvo. Rok ten scenár stál a nútili nás, aby sme to prepísali. Tak potom naveľa naveľa došlo k takému kompromisu, ktorý sme mohli prijať: že aby sme aspoň naznačili, že taký vzťah je možný – že Rómk a Neróm, čo sme nevideli v tom problém, pretože ja sám som mal priateľov na vidieku tu na Záhorí, kde sa aj *Ružové sny* odohrávajú, mal som kamaráta Róma, ktorý si vzal bielu, a mal som aj kamarátku Rómkku, ktorá si zobrala bieleho – nebolo to celkom zvyčajné, ale bolo to možné a vedeli sme, takže my sme to tam ako keby naznačili v nejakých vedľajších postavách a tí naši hlavní protagonisti nemuseli mať svadbu. A už potom sme dostali akoby povolenie, že Hanák mohol ísť do výroby a film sa začal nakrúcať. Takže to... nikdy ste nevedeli, s čím na vás vyrukuje, s akou nejakou nečakanou nezmyselnosťou.

Ale potom, keď už som bol v Bratislave na vysokej škole, tak som chodil do filmového klubu, kde sme videli filmy, ktoré ako keby neboli v bežnej distribúcii, a čoraz väčšmi ma to nadchýnalo. Proste film bolo niečo zázračné. Nehovorím, že som si vtedy hovoril, že by som to chcel robiť, ale nejaká taká túžba tam bola. No a potom som mal – tak ako treba vždy mať – mal som to šťastie, že som sa stretol s Dušanom Hanákom. A Dušan Hanák mi

povedal: „Nemáš nejaký námet na film?“ Hľadal nejakého spoluscenáristu, hľadal nejaký námet. A to bolo presne v časoch, keď mi už vyšla prvá knižka, tak už som čosi mal aj urobeného, tak sme sa začali rozprávať, prišiel som, nejakú historku som ponúkol, to sa Dušanovi nepozdávalo, hento, toto... Až jedného dňa som si uvedomil, že mu ponúknem postavu poštára, ktorá vznikla tak, že môj brat mal spolužiaka, ktorý keď vychodili základnú školu, tak sa stal poštárom. A to bol aj môj kamarát, a keď prišiel za mojím bratom k nám, tak vždy si odo mňa požičal nejakú knižku, prečítal, priniesol naspäť, vrátil. A popri tom sme vždy tak sedeli, rozprávali sme sa o tom – o tej prečítanej knižke – a on popri tom občas rozprával aj zážitky z toho roznášania pošty. Tam som sa dozvedel, že poštári nie vždy doručia všetky zásielky. Keď je pekné počasie, tak sa išli okúpať k Dunaju a z pohľadníc, ktoré neboli doporučené, spravili ohník a zapálili. To vo filme nie je, ale dozviete sa niečo zaujímavé. Zrazu to, čo rozprával, bolo živé, tak hovorím Dušanovi, že takáto postava, a Dušan hneď zareagoval – to sa mu zapáčilo. Ten poštár je naozaj postava aj tou profesiou; je to vlastne človek, ktorý sprostredkováva komunikáciu medzi ľuďmi tým, že nosí poštu. Nesie jednu správu od jedného človeka k druhému, ale on je ten prostredník, nosič – či už dobrých, zlých – správ, udržiava ľudskú komunikáciu. No a to sa dalo, keď sme to preniesli do takého vidieckeho prostredia, tak v tom vidieckom prostredí na Záhorí, v Šaštíne, kde som vyrastal u starých rodičov, ten poštár, ten každého pozná. Poštár vie o ľuďoch nielen to, čo vedia nejakí ľudia z počutia; on je každý, takmer každý deň v kontakte s tými ľuďmi. Vtedy sa samozrejme ešte nosili dôchodky, poštári nosili listy, balíky, všetko. V podstate poštár bol vítaná postava, keď prišiel do nejakej domácnosti. Takže toto Dušana oslovilo a on už vtedy sa venoval rómskemu prostrediu, chodil po osadách, mal už také rôzne zážitky, skúsenosti aj veľa poznámok z tohto prostredia, tak on ponúkol potom tú Jolanku, a tak vlastne keď sme mali tie dve postavy, tak sme začali uvažovať o nejakom našom príbehu; o nejakom našom scenári. A tá ďalšia fáza bola zber materiálu. To sme naozaj išli na niekoľko týždňov na východné Slovensko, tam sme chodili po osadách rómskych, tam sme s tými ľuďmi rozprávali, spali sme u Rómov, počúvali ich príbehy... Dušan ma vždy nútil, aby som si zapisoval, lebo Dušan – to som sa napríklad pri ňom naučil, že on absolútne dôveroval, a to je jedna z dôležitých vecí pri filme – Dušan absolútne

dôveroval autentickým dialógom. V knižke môže byť aj literárny záznam nejakého dialógu, trošku opracovanie toho, ale vo filme má byť ten dialóg čo najautentickejší, čo najhovorovejší a bezprostredný. Lebo keď to šuští papierom, to nikdy nie je dobre. Naozaj, Dušan mal stohy všelijakých poznámkových blokov, kde boli tieto často niekedy len útržkovité rozhovory, niekedy aj niekoľko replík. To sme všetko preberali, triedili: „Toto by sa hodilo pre túto postavu, toto pre tohto...“. Také naozaj pekné, hovorové zvraty; ten živý autentický ľudský prejav. Takže takto sme postupne písali ten scenár a takto som sa ja vlastne dostal k tej robote.



**JOZEF (DODO)
ŠIMONČIČ**
kameraman
(2009)

Dušan mi ponúkol tento krásny scenár a poprosil ma, aby som s ním na ňom spolupracoval čo najviac. Tak sa stalo. Robil som s ním technický scenár, na základe technického scenára sme išli hľadať prostredia. To bolo nesmierne náročné, lebo cigánska osada v tom čase... Točili sme za tvrdého socializmu, to znamená, že sme vedeli, čo nás čaká, ak nájdeme a natočíme cigánsku osadu takú, akú sme videli, lebo sme pochodili celé Slovensko. Všetky cigánske osady sme mali zmapované. Film by išiel do trezoru. Niektoré by sa nám aj páčili, ale boli v katastrofálnom stave. Papaláši by nám to nedovolili, nepustili by nás ani keby čo ja viem čo bolo. Oni sa tvárili, že všetko je úplne perfektné. Takže sme museli hľadať osadu, ktorá by vyhovovala aj nám, teda bola naozaj aspoň trochu cigánska – nakoniec sme ju aj našli –, ale aby vyhovovala hlavne im. Hanák je absolútne precízny človek, takže sme cigánsku osadu hľadali a hľadali. A tam bolo toľko príbehov, ako nás vyhánali z osád, ako kamene po nás hádzali. Mesiac sme hľadali tú osadu, kým sme ju konečne našli. Potom vo

filme sme sa skôr sústredili na správne rozzáberovanie. Viete, kedy použiť aký záber. Tam nešlo o veľkú dynamiku celku, samozrejme, boli tam aj dynamické zábery v lese a tak, ale väčšinou sa išlo po tých charakteroch, postavách. V cigánskej osade sa trochu inakším štýlom robilo. Na konci je svadba. Tam bol zas trochu iný prístup, tam sa zase dostala k slovu ručná kamera. Dlhو sme na tom sedeli, hľadali, hľadali, až sme prišli k celkom správne mu výrazu celého filmu. Náročná nebola len cigánska osada, ale aj ostatné veci... Malé mesto, interiéry, reály... všetko toto tam hralo a vytváralo atmosféru poetického filmu. Navyše všetci tí Cigáni boli naturščici. Pre nás nebolo jednoduché točiť tam s nimi. V tej osade, napríklad, najprv sme sa v podstate báli, čo sa môže stať, ako to môže dopadnúť pre celý štáb. Najprv sme chceli, že tam budú chodiť s nami takí tajní, ktorí nás budú strážiť. To Hanák definitívne zamietol, povedal, že Cigáni to hneď zbadajú a bude zle. Naopak, my k nim musíme pristupovať nesmierne ľudsky, lebo oni sú ľudskí a dajú vám všetko. Tam tá atmosféra bola fantastická, keď sme v tých osadách točili, oni nás milovali. Atmosféra tam bola fantastická, len sme sa strašne narobili. Niektoré dni sme nesmeli točiť, lebo oni chodili robiť do Košíc a vracali sa v piatok, a to už sme tam nesmeli robiť. Bolo to celkom zaujímavé.

Nie, naopak, bola to príjemná spolupráca. Ťažká, samozrejme, lebo to boli naturščici... Jolanka nie, to bola špičková herečka, a Ďuro Nvota tak isto, ale ostatní, to bolo všetko pozbierané z tých Cigánov a naturščikov. Tam sme sa dosť narobili. Ale krásna robota to bola. Všetci boli zapálení pre film. S Dušanom som natočil ešte jeden film.

SCÉNOGRAFIA

Scénografia vo filme a televízii je umelecká disciplína, ktorá zahŕňa navrhovanie a vytváranie vizuálnych prvkov scény v štúdiu či reálnych prostrediach vrátane dekorácií, kulís a rekvizít či volby exteriérov. Jej hlavným cieľom je podporiť príbeh a atmosféru diela, prispieť k charakterizácii postáv a vytvoriť autentické a vizuálne zaujímavé prostredie, v ktorom sa dej odohráva.



JOZEF CILLER
divadelný a filmový
scénograf
(2013)

Počas svojho pôsobenia v scénografii som niekoľkokrát použil množstvo bonmotov. Napríklad: Scénografia je zhmotnená fantázia. Scénografia má inšpirovať režisérov, provokovať hercov a prekvapovať divákov. Scénografia je umelecký desaťboj, pretože sa v nej stretáva literatúra, technické videnie vecí, technológie, optika, svietenie, farba – vlastne všetko. Scénografia sa dá definovať aj ako teatrálny desaťboj. Napísal som k tomuto nejaké eseje a vo svojej profesorskej robote som podal aj písomné svedectvo.

Scénografia je vždy za kulisami. Scénograf nie je viditeľný. Vždy sa píše a interpretuje to, čo sa vidí. Samozrejme, herecká profesia a všetky jej súvislosti – fyzické, psychické, komerčné – ďaleko predbiehajú všetkých, dokonca aj režiséra. Ľudia poznajú hercov, ale meno režiséra im nič nehovorí. To je údel každého takéhoto povolania. S tým sa musí scénograf stotožniť a využiť svoju integritu a autonómiu tam, kde to ide. Ale to nie je to, čo bolí. Aj študentov pripravujem na to, že sú ľudia, ktorí sú v pozadí, ale môžu vytvárať popredie.

Každý typ scénografie, filmová, divadelná (ktorú môžeme rozložiť na bábkové divadlo, operu, činohru atď.) či televízna, je diametrálne odlišný. V divadle divák vidí všetko vis-à-vis, teda v 3D-priestore. Kdežto vo filme ide scénograf „na sklo“. Musí inak rešpektovať kompozíciu, inak vidieť svietenie a inak narábať s popredím, čo je veľmi vzrušujúce.

Samozrejme, všetky typy scénografie sa do určitej miery v nejakých bodoch sčítavajú. Pomáhajú sa pozrieť na ten istý typ scénografie inak, respektíve niečím ho obohatiť. Ale sú absolútne rozdielne.

Snažím sa, aby sa študenti scénografie dotkli filmu. To je veľmi dôležité, lebo pre televíziu sa v súčasnosti robí málo. V mojich produktívnych

rokoch sa robila minimálne jedna, niekedy aj dve-tri televízne inscenácie za týždeň. Televízna scénografia sa u nás teraz dostala len do úrovne svetelných vecí, napríklad komerčných speváckych súťaží, ktoré sú však, aby som bol spravodlivý, na dobrej úrovni.

Úloha scénografa v rámci tvorby inscenácie je veľmi individuálna. Závisí od toho, nakoľko sa dostane k tvorbe konceptu scény, a to nielen vizuálnej, ale aj k tvorbe všetkých podtextov a súvislostí. Pre mňa urobiť scénografiu je profesijná a profesionálna rutina. Ale vstúpiť do kontextu ako do štruktúry, zaujímať sa o výpoveď, o všetky vnútorné a ľudské súvislosti, ktoré idú nielen smerom k vizuálu predstavenia, ale idú aj trochu hlbšie, to je to najvzrušujúcejšie. Ja tomu hovorím režírujúca scénografia alebo režijný kód scénografie. To ma najviac zaujíma, preto som si občas aj zarežiroval. Myslím, že scénograf môže prispieť aj do iných profesií. Čo je vzrušujúce.



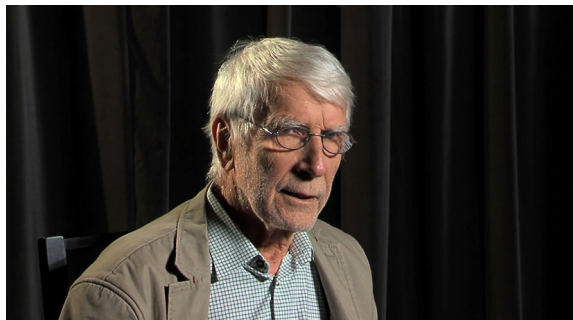
VILIAM GRUSKA
scénograf
(2015)

Môj prvý kontakt s televíziou sa udial prostredníctvom drobných programov, s ktorými sme ako lúčničari 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.

Pamätám si, že vstup nových technológií, nových materiálov do televízie bol vtedy veľmi prudký. Pamätám sa na výstavu Expo '58 v Bruseli, kde

som bol s Lúčnicou a doniesli sme odtiaľ takéto maličké štvorčeky polystyrénu, ktorý bol vtedy zázrakom. Dneska je už bežný. Už sa do neho myši dostávajú. Už si naň zvykli. Polystyrén bol vtedy pri dekoračnej technike veľmi dôležitým materiálom. A takéto materiály sa objavovali potom ďalej a ďalej. Ale okrem technológií, s ktorými sa vyrábali dekorácie, bola veľmi dôležitá aj vybavenosť skladov, rekvizít, nábytku, kostýmov, bola dôležitá výroba kostýmov i masiek. Toto všetko patrilo do rámca scénografie, ktorý som potom ako odbor viedol. To rozhodujúcim spôsobom vplývalo na kvalitu vyrobených programov televízie.

Za desaťročia praxe som si osvojil ako povinnosť mnohé, starať sa o mnohé detaily filmov, o ktorých nakoniec nikto nevie, že to bola práca scénografa-architekta. Tak ako sme pri *Sokoliarovi Tomášovi* najprv hľadali čriedu pestrofarebných koní a našli sme ju v Oboríne pri Spišskej Novej Vsi, bo všade inde chovali jeden druh, jednej farby, jednej rasy, či ako sa to povie, jednej sorty. Medzi mnohé povinnosti hlavne filmového scénografa patrilo starať sa o dopravné prostriedky, vlaky, autá. Pri vlakoch hlavne o znaky na vagónoch, o príslušné očíslovanie. Tie typy vagónov, ktoré zodpovedajú dobe. A zariadenie vnútri, ktoré má byť pre tú dobu charakteristické. Vo filmovom prepise opery *Šejk z Arábie* bolo treba zariadiť stredovekú tlačiareň. Musel som nájsť v Čechách jedno pracovisko Česko-slovenského technického múzea, kde mali uskladnenú starú kuchyňu. Ale takou raritou bolo, keď sme vo filme *Chlapec z majera* mali mať ako súčasť toho filmu využité lokomobily. To boli veľké strojné zariadenia, ktorými sa orali veľikánske lány pôdy v rovinách. No a tieto zariadenia zanikli niekedy kolo dvadsiatych rokov, boli to parné zariadenia. Ja som objavil, že takéto zariadenie vlastní niekde v Čechách ako súčasť Technického múzea. Tak som si dal tú robotu, že som vyhľadal tých ľudí, ktorí na tom robili, získal som ich nato, aby to opravili, spojzdnili a pán režisér Párnický čakal skoro celý rok na to, aby sa tieto dva dampfy, tak ich volali, aby sa oživil a do Čiech sa odišlo aj s hercami nakrútiť niektoré zábery s nimi. Nebolo to presne požadované v scenári, ale bola to súčasť tej doby, ktorá práve v tom konkrétnom prostredí v okolí Detvy a Očovej bola realitou, a ja som sa snažil pomôcť zámeru filmu tú realitu naplniť. Tak v mnohých prípadoch takéto stroje a k dobe patriace veci boli mnou vnímané ako samozrejmalá povinnosť architekta-scénografa, lebo nikto iný sa toho nikdy nechcel ujať.



ROMAN RJACHOVSKÝ
scénograf
(2018)

Kolegovia, ktorí boli absolventi školy profesora Vychodila, boli naučení zo svojej školy dívať sa na realitu cez divadelný pohľad, to znamená istým spôsobom štylizovať dekoráciu postavenú na javisku. Tieto štylizračné postupy sa páni absolventi Vychodilovej školy snažili prenášať aj do televízie. Myslím si, že v tom čase ešte nebolo jasné, ktorým smerom sa televízia po výtvarno-vizuálno-scénografickej stránke bude vyvíjať, preto aj režiséri často oslovovali Vychodilových absolventov, konkrétne aj pána profesora Vychodila. Spomínaný Ady Stražovec, Ladislav Hupka a v druhom slede aj ja sme boli z tej inej vetvy, teda zo školy technickejšieho zamerania, a boli sme orientovaní takpovediac realistickejšie. Sledovali sme pri pozeraní cez objektív kamery, čo dobre vyzerá a čo je nie vždy vydarený pokus o štylizáciu. Tie štylizácie niekedy vychádzali ako, mierne povedané, nerozumienia. Priznám sa ale, že v tom čase nás tá snaha o štylizáciu, mierne povedané, otravovala všetkých. Stále sme sa snažili pozrieť na text scenára, akoby to mohlo vyzeráť ináč, ako to autor napísal, ináč, ako si to ten príbeh vyžaduje, pokúsiť sa vymyslieť nejaký iný prístup, postaviť normálnu izbu, normálne priestory a podobne ináč. Keď hovorím normálnu izbu, tak musím hneď dodať, že normálna izba môže mať nekonečne veľa podôb, nekonečne veľa rekvizít, nekonečne veľa spôsobov povrchových úprav predmetov v tej izbe, a hlavne nekonečne veľa foriem tvarovania pôdorysu priestoru – a v rozhodnutí scénografa vybrať z tých prvkov tie, ktoré sú podľa jeho názoru na to vhodné a správne, v tom ja vidím štylizračný kľúč, cez ktorý sa dá najlepšie priblížiť k textu. Podľa mňa lepšie ako cez nejaké tie divadelné štylizácie, ktoré na javisku vychádzajú povedzme perfektne, ale nefungujú cez kameru v televízii.

Rozdiel medzi seriálovými dekoráciami a tými niekdajšími, realisticky sa tváriacimi, je aj v tom, že síce tieto majú perfektné povrchové úpravy, už dostať kúpiť nádherné materiály, môžeme stavať už aj dva mesiace jednu dekoráciu, oproti niekdajším piatim dňom v televízii, ale priestor nie je vytvarovaný tak, ako by sa podľa môjho názoru dal a mal vytvarovať na náročnejšie akcie, ktoré by sa tam mali hrať. Ale keďže sa náročnejšie akcie v seriálových dekoráciách nedejú, tak to stačí. A vlastne sme všetci spokojní a večer pozeráme seriály, ktorí majú na to chuť.



JURAJ MOJŽIŠ
scénograf a výtvarný
teoretik
(2015)

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 uzrozumení 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 trošku predĺžilo a predĺžil sa aj môj život scénografa.

Žiaľbohu, 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 prospieje. A keď tomu uveríte, tak máte trochu optimizmu v sebe, a to je fajn.

Bednárík bol absolvent ŠUPky, čiže akosi krstený 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 polystyrén, 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.

Spomínal som *Marcové idy*, ale viete, to je zložité, 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 realistickom, po tom charaktere, 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.

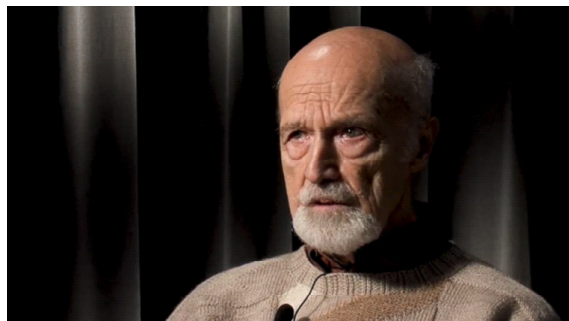


PETER CIGÁN
animátor a výtvarník
(2015)

Začali sme v Tatre. Tatra bola hlavný stan vtedajšej televízie. Boli tam aj spravodajské štúdiá, ale aj štúdiá, v ktorých sa vyrábala hraná alebo inak koncipovaný program, a tam som robil aj prvú veľkú inscenáciu. Jednak tú chladničku a jednak nejakú vianočnú rozprávku. Takže dole boli priestory, kde sa to dalo všetko umiestniť. Keď si predstavíte, že sme potrebovali na produkciu horizonty, pred nimi dekorácie, pred nimi paravány a pred nimi jazydy pre kamery, tak to bolo dosť veľa. Čiže prvé štúdio bola Tatra. No a potom, keď bolo vidieť naše možnosti a ambície, tak sme začali hosťovať po kultúrnych strediskách a domoch po celom okolí Bratislavy. Na Kolibe, v Rači. Veľmi známe štúdio bolo na Zochovej. V telocvični tu blízko, kde sú tanečníci, tam bolo jedno veľké štúdio, tam sme chodili a myslím, že to nebol problém. Ďalšie štúdio bolo v synagóge, ktorá už nestojí, a v starej bratislavskej tržnici. To už boli obrovské štúdiá. Oni vždy obsahovali aj tú predvýrobu. Tí majstri v štúdiách mali k dispozícii všetky možné stroje. Obrábacie na drevo a príručný priestor, aby sa tu dala zrealizovať a prípadne zlikvidovať dekorácia. Toto všetko to muselo obsahovať. Dnes je to celkom inak a štúdiá sú komfortné a vopred projektované na úlohu, ktorú majú plniť. Zo začiatku som nerobil v televízii len ja. Ako sme sa poznali zo školy spolužiaci z bábkarny, ktorí sme pracovali v bábkových divadlách, a každý bol niekde umiestnený, tak som ich mohol volať na spoluprácu. Tak sa produkcia stávala farebnejšou, zaujímavejšou. Znamenalo to vždy návrh a výrobu bábok. Obyčajne som sa venoval dekorácii, pretože tam bolo treba rešpektovať to, čo je dané, a to externí spolupracovníci veľmi nepoznali. Ale oni prinášali svoje krásne bábky, s ktorými sa hralo. Znamenalo to, že televízny obraz, bábková inscenácia bola pestrá a zaujímavá.

SEDEMDESIATE ROKY

Vpád okupačných vojsk v lete 1968 ukončil všetky nádeje spojené s obrodným procesom v politike, spoločnosti i v umení. „Zlaté“ šesťdesiate nahradili sivé „normalizačné“ roky sedemdesiate. Tie priniesli previerky, čistky, rošády vo funkciách a na pracovných pozíciách, autocenzúru, strach. Filmy označené ako protisocialistické, nihilistické, elitárske boli stiahnuté z distribúcie a zavreté do pomyselného trezoru. Sedemdesiate roky však priniesli aj prvý dlhý animovaný film, zrod bábkového filmu či rozmach filmovej teórie pod vedením publicistu, historika a pedagóga VŠMU Petra Mihálika.



MILAN ČERNÁK
režisér, dramaturg
(2012)

To boli dve strany jednej mince. Spravodajský film zaznamenal okupáciu takzvaných spriatelenej vojsk veľmi jednoznačne, pokiaľ ide o stanovisko. Nakrúcali sme vtedy monotematický týždenník a dokumentárny film *Čierne dni*. Podarilo sa nám tieto materiály či ako surové denné práce, alebo hotové filmy dostať do celej Európy. Tak nám to patrične zráтали a ja som sa dostal na čiernu listinu, to znamená medzi ľudí, ktorí patria medzi nepriateľov strany a vlády. Tých čiernych listín bolo niekoľko úrovní, to znamená v rámci mesta, v rámci kraja, v rámci Slovenska a najvyššia čierna listina v rámci celého Československa, to bolo na ÚV v Prahe. No a ja som mal tú česť, v úvodzovkách, alebo bez úvodzoviek, byť v tej najvyššej, kde zo slovenského filmu patrilo len päť ľudí. To bola jedna forma represie, a druhá samozrejماً bola odvolanie z funkcie, ale to prišlo neskôr, pretože zmeny po dvadsiatom prvom auguste boli veľmi pomalé a išli postupne. To nebolo ako úderom zázračného prútika, že teraz sa všetko zmení. Lebo aj skupina vysokých straníckych a vládnych funkcionárov, ktorá sa chcela vrátiť do obdobia pred pražskej jari, nezískala rozhodujúcu moc tou moskovskou schôdzkou. Proces normalizácie, ktorý začal, išiel veľmi pomaly, postupne, trval skoro dva roky. Ani Dubčeka sa nepodarilo odstaviť okamžite, stal sa predsedom národného zhromaždenia, ako odkladacie miesto bol veľvyslancom v Turecku, a až potom sa povedalo naplno, že je škodca a treba ho odstrániť. No a súčasne s tým sa robili aj čistky na ostatných úrovniach, čiže bol som odvolaný z funkcie a z miesta v Spravodajskom filme, pretože stále platilo, že Spravodajský film je vlastne zo všetkých filmových štúdií najideologickejšie zameraný. Tak som sa stal dramaturgom v Krátkom filme. Mali sme však šťastie, že riaditeľom Krátkeho filmu bol vtedy

muž, ktorý razil heslo: „Bez filmárov nemôžem vyrábať filmy.“ A všetkých tých, ktorých poodvolával, umiestnil na iné miesta nielen v Štúdiu krátkych filmov. Tam sme ostali, ak sa dobre pamätám, len dvaja, Rudo Urc a ja. On ako dramaturg dokumentárneho filmu išiel do animovaného a ja ako šéfredaktor Spravodajského filmu do dokumentu. Čiže ako keď vrabce sedia na strome, vy plesknete, oni vzlietnu a sadnú si späť. Samozrejme, že zjednodušujem, ale v princípe nikto z nás nešiel k lopate. Čo bolo napríklad v novinách bežné. Renomovaní novinári išli robiť murárov alebo do Slovnaftu a podobne. Niektorí od nás odišli ako asistenti do hraného filmu alebo do filmového ústavu. Dokonca som robil to prvé obdobie aj akéhosi tajného hlavného dramaturga. Ako hlavný dramaturg fungoval on, ale posudzoval a dával veci do výroby som ja, samozrejme s jeho podpisom. Asi po ďalšom roku to už bolo neudržateľné, tak som sa stal radovým dramaturgom a požiadal som ho, aby som to robiť nemusel. Keď mám zodpovedať za tvorbu, tak chcem radšej zodpovedať za vlastnú, a tak som sa stal režisérom. V prvom období to bolo samozrejme vidieť na tom, aké témy som dostával, pretože znova došlo k situácii, že si režiséri nemohli príliš vymýšľať, čo chcú robiť, ale zostavoval sa tematický plán – na začiatku sedemdesiatych rokov – zhora a podľa neho sa témy prideľovali.



PAVEL FORISCH
vedúci filmovej
produkcie a výroby
(2013)

Do sedemdesiateho roku sme všetci robili na svojich miestach, dokončovali sme filmy alebo sme dokončili to, čo sme mali rozrobené. Cítili sme obrovskú nevôľu, lebo preberacie komisie boli zo straníkov, ktorí boli dopredu informovaní, čo majú spraviť. O každom z nás, ktorí sme mali ísť na previerku, bol 4 až 5-stranový elaborát a na konci napísané: Preveriť. Mne

osobne predložili ten elaborát na čítanie, rozprávali sa so mnou päť minút. To sa nedalo ani prečítať, ale ja by som to aj tak nečítal, a dali mi pero do ruky, aby som to podpísal. Tak to nie. To nepodpíšem, robte si, čo chcete. Vstal som a šiel som preč, ani ma nemuseli poslať von. Samozrejme, bol som vylúčený. A takýchto nás bolo asi deväť. Bol to Černák, Kudelka, Kamenický, Jakubisko, Slivka, neviem, či si na všetkých spomeniem, ale bolo nás dosť a zachránil nás Paľo Koyš, bývalý minister kultúry, ktorý nastupoval vtedy za ústredného riaditeľa Slovenského filmu. A jeho názor bol, že ľudia, ktorí natáčali vstup vojsk, za nič nemôžu, robili si svoju povinnosť, tak nech zostanú vo filme ďalej, nie na tých istých pozíciách, ale zostanú vo filme. Zachránil nás. Veľmi zle to prežívala moja žena, ktorá robila strihačku na tom filme, a neviem, či nie z toho dôvodu mi odišla skôr, ako mala odísť.

Prešli sme na posty, ktoré sme dovtedy nerobili, ale ja som nemal zo žiadneho postu strach, lebo prakticky o všetkých štúdiách som vedel, ako sa tam robí. Černák túto situáciu takisto zle znášal, ale najhoršie ju zvládal Kudelka. Bol to oduševnený komunista, nič sa nedá robiť, vedel, čo chce, vedel, ktorým smerom to malo ísť, veril Dubčekovi.



MARGITA ČERNÁKOVÁ
strihačka
(2010)

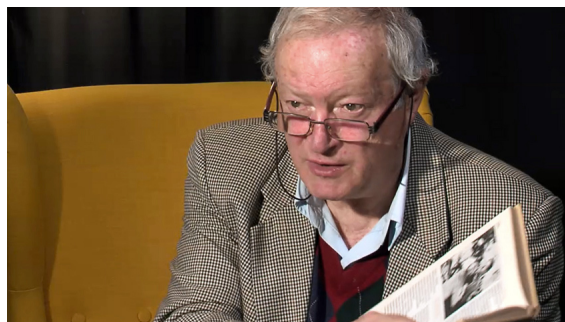
To bola ťažká normalizácia. Ja som mala vtedy veľmi hluché obdobie, chcela som aj odísť od filmu. Bola som v televízii za pánom Jaššom s tým, že či by som nemohla prísť robiť do televízie. On bol práve vtedy riaditeľom, keď museli ísť do trezoru tie filmy, ktoré som spomínala, čiže veľmi dobre o všetkom vedel a povedal mi: „Vydržte, ostaňte.“ Vtedy som začala viac pracovať pre televíziu, robiť „chlebovky“. Iné je, keď potom Černák robil na Kolibe riaditeľa a zrazu všetci chcú so mnou strihať. To je asi tak v živote.



MARCELA PLÍTKOVÁ
dokumentaristka,
dramaturgička
(2008)

Ak vám ešte môžem povedať niečo k normalizácii... To sa neudialo zo dňa na deň. Predsa len to trvalo. V januári 1969 bol Palach, šťastné alebo nešťastné hokejové zápasy, ktoré definitívne zmenili personálne vedenia, tie boli až v máji alebo apríli, a potom to už šlo. Prechádzala som do dramaturgie na Mostovú do dokumentárneho filmu, opustila som spravodajstvo, bolo to okolo rokov 1972 až 1973. Súviselo to s tým, že som mala dieťa, tak aby som nemusela toľko cestovať. A prišlo do toho v roku 1974 výročie Slovenského národného povstania. Tak sme to od roku 1973 využili, oni vrhli všetky požiadavky na politiku, my sme povedali: Dobré, toto je naša povinnosť, tak to urobíme. Medzi nami, bavíme sa o sedemnástich filmoch ročne, nerobilo sa viac. Dejiny Slovenského národného povstania – to je taká kuriózna vec, neviem, či aj iné národy majú problémy s vlastnou históriou, ako máme my. Ale tam dodnes zaujímavejšie ako povstanie sú interpretácie povstania, ktoré vznikali v priebehu následných dvadsiatich, tridsiatich rokov, vlastne až dodnes. A my sme využili práve rok 1974, aby sme sa pokúsili zachytiť ešte niektoré veci, ktoré sa v rámci všetkého páťosu päťdesiatych rokov nezachytili kvôli cenzúre. Keď chceli urobiť interview s Husákom, tak ho museli urobiť v Prahe, v Bratislave to nemohli urobiť, pretože bol persona non grata, aj keď bol na slobode. Tak sme v tom roku 1974 nechceli k dejinám povstania urobiť takú tú oficiálnu časť, oslavy a tak. Ale pokúšali sme sa nájsť rôznych druhov, účastníkov, trochu rozšíriť dejiny. Samozrejme, bolo to pomerne veľa filmov, ale dosť to narušilo dramaturgickú stavbu štúdia. Ja sa aj teraz na to tak dívam, že tá druhá alternatíva by bola z dnešného pohľadu pre nás kompromitujúcejšia, keby sme na ňu pristúpili. My sme vlastne v tom dokumentárnom filme, a podľa mňa ani

v spravodajstve, neurobili žiaden pamflet, žiadne odsúdenie, žiadne veci, ktoré by išli do takejto pozície. Zodpovedne poviem, každý rok sa to objavilo v pláne, ale nikdy sa to nezrealizovalo, nejaké poučenie alebo takéto materiály. Môj manžel robil istý čas dramaturga v Prahe a hovorí, že nás by mali súdiť nielen podľa toho, čo sme urobili, ale aj podľa toho, čo sme neurobili a zabránili tomu, aby sa to vôbec urobilo, tento typ filmu. Ale nebolo ťažké zabrániť tomu. Dovtedy sme boli jednotní a mám pocit, že aj jednotní s vedením. Nikto nenástojil, aby niekto urobil filmy ako „kauza Masaryk“ a také tie odvolávacie a všelijaké...



LADISLAV VOLKO
publicista, prekladateľ
(2017)

Keď som končil štúdium v 71. roku v Krakove, ministerstvo školstva nás oslovilo, či nechceme v Poľsku pokračovať v štúdiu. Hovorím: No prečo nie? Tak sme navrhli Varšavu, lebo po piatich rokoch v Krakove bolo treba vyskúšať aj hlavné mesto. A tam som mal vynikajúceho profesora. Písal som magisterskú prácu a myslím, že doteraz nie je prekonaná, nikto o tom nepísal. Bola to veľmi ťažká práca s názvom Povolanie a prostredie slovenských tvorivých pracovníkov filmu, ktorá obsahovala aj sociologický výskum tvorivých pracovníkov filmu. Mojimi respondentmi boli také historické mená ako Paľo Bielik, Martin Hollý, Grečner, Jakubisko, Hanák (vtedy mladí, začínajúci), Martin Slivka – proste všetky tvorivé významné mená slovenskej kinematografie. Bolo to veľmi zaujímavé, vôbec už len realizovať ten výskum, pretože to bolo v 70. roku, po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy. Skoro každý sa bál čokoľvek otvorene povedať, a to na akúkoľvek tému, lebo to mohlo byť použité proti nemu. Vtedy, keď ste boli vyhodnotený zo strany, nezískali ste adekvátne zamestnanie, vaše deti sa nemuseli

dostať na školu a pod. Ja som nikdy nebol v strane, ale bolo to strašné, nepredstaviteľné veci sa diali. Avšak v Poľsku bol socializmus trochu iný ako u nás, taký otvorenejší. Tam vychádzali také knižky, čo tu možno nevyšli ani dodnes.

Ja som mal to šťastie, alebo nešťastie, že som prišiel na Slovensko po šesťdesiatom ôsmom roku. V 68. ma naháňali v Krakove, vraj či nespolupracujem s nejakými protištátnymi živlami, ale to prepojenie neexistovalo, preto som bol čistý a nádherný robotnícky káder. Moja mama bola robotníčka, otec technický úradník – no a ja tým pádom ideálny človek do strany. A ešte k tomu aktívny. Pýtal som sa šéfov, prečo odišiel Mihálik a oni: „Noo, vieš, musel...“, až potom mi kolegovia povedali prečo. Prečo Branko? „Noo, vieš, on mal také postoje...“ Pán Oliver Bakoš odišiel do Výskumného ústavu kultúry, on mohol pracovať bez problémov. Ale boli viacerí, ktorých mená nesmeli byť publikované. Milan Zemko, historik, ktorý po zmenách pracoval v SAV v Historickom ústave. Viete, v tom čase sa dalo aj nedalo. Kto bol odvážny a nasadil svoju kožu napriek tomu, že bol taký systém, aký bol, niečo dokázal, len to chcelo strašnú odvalu. Ja som bol dosť naivný a inšpirovaný Poľskom, pretože tam boli také študentské kluby a diskusie, že človek padal zo stoličky, keď si uvedomoval tie politické a historické kontexty. U nás nie. A ja som povedal, že prečo tu nie? Treba začať. S Petrom som bol kamarát, fajčieval jak Turek a pri fajčení sme sa rozprávali o všetkých možných veciach. Stále chodil do filmového ústavu a hovorí mi, že tu chýbajú základné texty. Hovorím mu: „Tak urob antológiu!“ A on ju pripravil. Dost’ sa napracoval, vybrať texty a dať to všetko dokopy. Avšak, mali sme jedinečnú výhodu, že sme si nemuseli pýtať copyright, lebo sme nemali vydavateľské oprávnenie. Žiadne. Ale v rámci internej tlače to vyjsť mohlo. Čiže... „kradli sme“, čo vám budem hovoriť. Ale popularizovali sme veci. Urobili sme tri antológie, ďalšie dve o sociológii a etnografii filmu sme pripravovali s M. Slivkom a o dokumentárnom filme. Zaujímavá je tiež *Sovietska filmová veda 20. – 30. rokov*. Potom vyšli *Davisti a film*. Bolo to podnetné obdobie, filmový ústav bol pracovisko, kde si súdruhovia ukladali nepohodlných ľudí. Keď niečo vyviedol a bol vysoký funkcionár, vykopli ho a poslali na ambasádu ako veľvyslanca. Nevedel o tom nič, ale mal tam ďalších dvadsať ľudí, ktorí zaňho robili. A keď bol menší kaliber, poslali ho do SFÚ.



OTTO GEYER
kameraman
(2010)

V animovanom filme sa dali jednoduchými prostriedkami buď už pri klasickej alebo bábkovej animácii vyjadriť myšlienky, ktoré by sa v hranom filme dali len ťažko vyjadriť. Tvorcovia animovaného filmu mali problém až keď už bol film v serviske a pri schvaľovaní. Schvaľovatelia si zrejme pri čítaní technického scenára nevedeli predstaviť, ako ten film bude vyzeráť, a veľa vecí zbadali až pri serviske. Vtedy nastali problémy. Povedali, že toto musíte prerobiť, vystrihnúť alebo pretočiť. A bolo aj také, že sme museli prerábať niektoré scény a museli sme robiť kompromisy. Rovnako ako v každom jednom umení... Ale stávalo sa to zriedka, väčšinou režiséri už vedeli, ako to urobiť, aby to prešlo. Mali sme výhodu, že v animovanom filme sa dali vyjadriť veci, ktoré by sa v hranom filme dali zrealizovať ťažko alebo veľmi zložito.



DUŠAN TRANČÍK
režisér hraného
a dokumentárneho
filmu
(2018)

To je trošku zložité, pretože ja som samozrejme hraný film túžil robiť, netušiac, že robím podstatnejšiu vec. Myslel som, že dokument tečie do

objektívu a je to ľahšia práca, stačí sa veľmi sústrediť a veľmi organizovať materiál a dá sa spraviť dokument, preto som išiel trochu do hraného dokumentu – *Vrcholky stromov*. Bola to zákazka, pretože predtým som bol 17 mesiacov vylúčený a bol som rád, že môžem konečne dačo robiť. Mihálíka vyhodili z práce a Kubenko dostal podmienku, že musí nakrútiť film o brigáde, čo aj urobil, aj ja som dostal podmienku, aby som natočil film o Brigáde socialistickej práce. Ja som to chcel nejak oživiť a na ten film a jeho realizáciu sa dnes pozerám trochu inak. Bolo namieste sa s komunistami naťahovať a robiť niečo artistné? Pretože vo filme sa zlievajú dve roviny. Učiteľ prednáša, ako sa vyrába cement, a robotníci pracujú na tom cemente. Zvuk je niečo iné ako obraz, ktorý je reálny, vlastne vidíme, že všetko to korešponduje až do momentu, keď učiteľ nájde časopis, kde je vtip, a povie: „Prečítaj to nahlas.“ A ten vtip: „Do bufetu prišla žirafa a objednala si limonádu, jeden robotník hovorí, ako je to možné, že si neobjednáva pivo? Druhý hovorí: ‘Ale... dnes bude asi po fláme.’ A na to sa tí študenti zasmiali, ale mimo obraz, zasmiali sa teda vlastne tí robotníci v kameňolome, to sa na tú dobu zdalo ako zaujímavé spojenie.

Dobre, pozrite sa, ja si pamätám na jednu konferenciu, aktív, za komunistov, celopodnikový aktív. Boli tam dramaturgovia a režiséri, rozprávalo sa o tom, že bolo by dobré, keby mladšia generácia prišla na Kolibu, a treli nám med okolo nosa. Myslel som si, a myslí si to aj väčšina terajších študentov, že keď skončia filmovú fakultu, tak sa im hneď otvoria možnosti robiť film, a ja som vlastne čakal na nakrútenie filmu šesť rokov. Medzitým som nakrútil film *Cesta domov* s maďarskou národnou umelkyňou. Ten film bol vysoko hodnotený v Slovenskej televízii a asi mi to otvorilo trochu dvierka na Kolibu do Hraného filmu. Keď sa pýtate na to, tak vám poviem, že na tých aktívoch sme škripali zubami. Po konci jedného si ku mne prisadol do auta Havetta a bol znechutený a zdrvený, že mu zastavili druhý film, zničili mu možnosti, aby nakrúcal, a ja som na tom aktíve so svojou držkou dačo povedal, aby aj nám otvorili dvere. Elo sa smutne zadíval do zeme a povedal: „Aj ja nabudúce niečo poviem.“ On bol na rozdiel odo mňa skromný človek, dalo sa ho ľahko zakríknúť, hoci bol veľmi húževnatý. Oni mu proste ubližovali. S Vichtom som sa stretol tak, že je to dobrý scenárista, že spolupracuje s ľuďmi, s ktorými sympatizuje, mal rád Petra Solana, ktorého som si veľmi vážil, jeho priateľ bol Martin Hollý, s ktorým som vychádzal,

tak som vlastne šiel a sedeli sme spolu v Malom Mukovi, to bol bar na Obchodnej ulici, dnes už neexistuje, ale v tom Malom Mukovi sme sedeli a ja som mu rozprával, čo by som rád nakrútil, rozprával som mu koncept filmu, on povedal, že uvidí. Tak sme si „plácli“ ešte toho večera. Potom som spolu s ním začal pracovať veľmi zvláštne, a predsa len to bol scenáristický pojem na Slovensku. Bola to taká moja scenáristická škola, vlastne on pracoval metódou, že sme sa porozprávali. Ráno som prišiel k nemu, uvaril kávu, bol to zvláštny rituál, tá káva už bola navarená, išiel som do kúpeľne a on z bojlera dával horúcu vodu, čo ma našťvalo, na čo on povedal, že hádam by ma nenechal čakať, kým voda zovrie. Ja som mal za úlohu prečítať dve strany, na každý deň robil dve strany obrazu. Ja som si to pozrel, čomu som nerozumel, to som povedal, čo vedel vysvetliť, vysvetlil, prípadne dopísal, doplnil, a ja som povedal, ako by som si to predstavoval ďalej, a on buď niečo dopísal, opravil, a takto sme sa po schodíkoch dopĺňali, a tak sme napísali, teda napísal mi ten film s tým, že bol scénu po scéne konzultovaný hlavne mnou. To je tým, že on písal a písal veľmi kreatívne, ale nepísal len tak zo seba. Všetko tam bolo konzultované. Neskôr sme takýmto spôsobom spravili *Vítaza* a potom nám spoluprácu zatrhli, lebo povedali, že to sú reakčné názory a vlastne my zosobňujeme myšlienky, ktoré sa do normalizácie totálne nehodia.



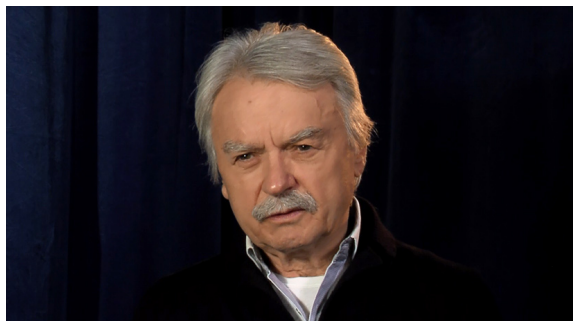
EUGEN GINDL
publicista, scenárista,
aktivista
(2017)

Ako reportéra ma zaujali najmä okrajové témy, hrdinovia každodennosti, ktorým o niečo išlo, napríklad ochrana prírody, vynálezcovia, šport... Pre vtedajší systém bola ochrana prírody okrajovou témou, ale s veľkým, aj politickým presahom. V tom čase som sa už naučil písať „na hrane možného“

alebo aj kúsok za ňou. Človek, keď písal scenár, nehovorím už pri realizácii, musel počítat s rizikom, že to možno neprejde. Moja úspešnosť bola tak jedna ku dvom. Ochrana prírody ma zaujala, pretože som pracoval s ochranármi, stal som sa členom bratislavskej organizácie SZOPK, ochranárov prírody a krajiny. To boli chalupári (zachránili vyše 200 drevených stavieb), aj s nimi sme urobili nejaké dokumentárne filmy. Potom som v tom čase, koncom 70. rokov, napísal scenár filmu *Chuť vody*. Na základe autentických havárií (v Žiline a v Nemšovej), o ktorých som písal reportáže, o ktorých sa však nedala napísať plná pravda. Neboli by ich uverejnili. Predpokladal som, že v hranom filme by sa dalo povedať skoro všetko. Motívy som pospájal do jedného fiktívneho scenára. Film, ktorý nakrútil Peter Hledík, zaujal divákov i kritiku. Na festivale ekologických filmov mal dostať prvú cenu, ale jeden člen poroty, dramatik Ján Solovič, bol proti. (Zdroj informácie bol šéf poroty, profesor Tolgyessy z Technickej univerzity.) Pokúsil som sa napísať scenár o dopingu v športe. V tom čase sa vo svete i u nás veselo dopovalo, ale nesmeli sa o tom hovoriť. Písal som reportáže o rozličných športovcoch, istý čas ma zaujali vzpierači. Tí naši boli vtedy dosť dobrí. Mali sme aj olympijského víťaza. Navštívil som strediská vrcholového športu (v Havířove, v Sokolove atď.). Ani vzpierači, ani tréneri netajili, že všetci dopujú. Moja reportáž pre noviny bola nemastná-neslaná, ale scenár *Celý svet nad hlavou* dramaturga zaujal. Film realizoval Stano Párnický v spolupráci s Krátkym filmom Praha ako celovečerný film. Film sa nesmel dlho premietiť, ale potom prišla v Rusku Gorbačovova éra, perestrojka, a tak s ním Stano išiel do Moskvy. Na festival. Rusi sa veľmi čudovali, že nám schválili takýto film.

SEDÍM NA KONÁRI A JE MI DOBRE

Film režiséra Juraja Jakubiska z roku 1989. Príbeh dvoch charakterovo rozdielnych priateľov, komedianta a vojaka, sa odohráva tesne po konci druhej svetovej vojny. Spoločne nájdené zlato ich postupne premení v nerozlučnú dvojicu. Do ich osudu vstupuje židovské dievča Ester, ktoré sa vracia z koncentračného tábora. Náhoda tak spojí troch ľudí bez domova, z ktorých každý sa snaží sebe vlastným spôsobom naplniť svoju predstavu o šťastí.



LACO KRAUS
kameraman
(2018)

Sedím na konári a je mi dobre sa rodil veľmi ťažko, lebo Ďuro ma oslovil, že či chcem robiť vážne kino alebo či chcem robiť muzikál, ktorý pripravoval s D. Rolincovou. Dohodli sme sa, že zrealizujeme spolu vážny film. Tak sme sa vlastne potom k tej spolupráci dostali. Krásne bolo na tom to, že my sme v rámci obhliadky, keď v tej dobe na Slovensku, na Kolibe obhliadky boli maximálne do tých dvetisíc, dvetisícpäťsto kilometrov, tak my sme s architektom Slávom Procházkom, ktorý robil architektovi Tónovi Krajčovičovi asistenta, prešli vyše 12 000 kilometrov po celej Československej republike. To znamená, že tá príprava bola obrovská. V tej dobe som dosť experimentoval s materiálom. S negatívnou surovinou a s filtermi. Vlastne to bola taká moja etapa, kedy som tomu venoval veľkú pozornosť. Aj moji kolegovia kameramani sa ma pýtali vlastne, že ktoré filtre ako a na čo používam. V tej dobe natočil taliansky kameraman Vittorio Storaro s Bernardom Bertoluccim film *Posledný cisár*. A čítal som interview, že vlastne on tam využil nový typ, štvrtý negatív firmy Kodak. No a ja som povedal, keď sme to pripravovali, to bola koprodukcia s Nemcami, že aj ja chcem mať štyri negatívy. A samozrejme, že k tomu som si mohol dovoliť, lebo to bola koprodukcia, špičkovú kameru, špičkové optiky, svetlá, filtre, na svetlá filtre, a dal som si objednať aj nové tiffenové sady. To boli prechodové filtre, polené prechodové, ale skutočné prechodové filtre boli na štvrtinky rozdeľované. To mi strašne veľa pomohlo a dal som si tiež urobiť na Kolibe špeciálne kompendium, kde som mohol využívať nie jeden, ale až tri filtre podľa potreby. Mal som vynikajúcich spolupracovníkov a Ďuro je režisér, ktorý mal presnú predstavu, ale tú mieru improvizácie, čo som spomínal, tá miera improvizácie bola vždy v zmysle toho, že ak ste mali dobrý nápad,

hneď sa realizoval. Častokrát sa nám stalo to, že sme v scenári mali situáciu v interiéri. To bola situácia, kedy mala hlavná hrdinka Ester to malé dieťaťko v interiéri a zobrala ten guľomet a strieľala a rozstrieľala tú vaničku. Bolo pekne podvečer, slnko zapadalo a ja mu hovorím: „Urobme túto scénu tak, že vlastne využime, aby to bolo ďaleko expresívnejšie. Aby to vyvrcholenie tej scény bolo aj trochu výtvarne silnejšie. Nech ona zastrelí a potom vyletí von z toho domu do lesa a ja pôjdem s tou ručnou kamerou za ňou.“ Došli sme do lesa, bol pekný západ slnka, a Ester a Ondro Pavelka padli na zem. Samozrejme, že keď sme o tom s Ďurom diskutovali, hneď sa nerozhodol, ale potom, keď som ho povodil tou cestou až do toho lesíka, tak okamžite hneď na druhú skúšku sme to natočili a stálo to za to. Takisto ďalšia vec, keď ju tam nájdú v tej kadi mŕtvu, ako tam leží s tými jablkami. Tak isto bol december, bolo strašná zima. Chlapci rekvizitári pripravili teplú vodu, ale to bola kobka, tmavá kobka, a ja hovorím, že tu nebudem zbytočne svietiť. To nebude mať logiku, aby som ja rozsvietil celú túto kobku. Hovorím: „Ja potrebujem, Ďuro, tuná do tejto steny vybúrať diery, aby som odtiaľ mohol svietiť.“ A on hovorí: „Tak vybúraj.“ Tak som to povedal Slávovi, architektovi. „Slávko, potrebujem tuná diery...“ No tak sme to vybúrali a okamžite sa to celé zmenilo. Nielen v tej situácii, keď tam Ester nájde Bolka a Ondra nahých, ale v situácii, keď oni nájdu mŕtvu ju. Keby som nemal to svetlo, tak ten záber nemá takú impresiu a takú silu, čo Ďuro využil presne aj v hudbe, keď tam to jablko padne. Skrátka, to sú také drobnosti, ale tých vecí bolo ďaleko viacej, ktoré sa rodili. Keď sme chodili v aute na exteriér, tak v aute sme riešili problémy, niekedy sme sa dostali do konfrontácie, ale to sú také veci, ktoré s dobrým partnerom – a tých dobrých partnerov som mal strašne veľa, dobrých a kvalitných režisérov – sa vždycky dohodnete.



**ZUZANA GINDL-
TATÁROVÁ**
dramaturgička
a scenáristka
(2020)

Ďuro je od boha filmár. To o tom potom. Scenár Joža Paštéku bol skutočne výborný. Jozef bol vynikajúci dramaturg, a zároveň bol aj scenárista, ktorý písal melodrámy. Aj to bola vlastne taká melodráma... Ale, bohužiaľ, Juraj to akosi celé držal na povrchu. Scenár bol podľa mňa ďaleko lepší ako výsledný film. Hoci je to na Slovensku divácky veľmi obľúbený film, mnohé veci tam boli odflákané, ako napríklad masky tých dievčatiek. Pri mnohých veciach, ktoré dnes vidím, mi úplne rastú rohy, prečo sa to tak stalo. Ešte v prieskume výroby nastala veľmi čudná situácia. Hlavnú rolu sedemnástky, ktorú hrala Markéta Hrubešová, chcela hrať vtedy dvadsaťsedem či osemročná Deana Horváthová, už vtedy Jakubiskova manželka. Nikto z vedenia si s tým nechcel páliť prsty, tak som šla za Ďurom sama a hovorím mu: „Pán režisér, ale veď pozrite sa, čo jej trčí z očí, ona už nemôže hrať pannu nepobozkanú.“ A on vraví: „Áno, áno, to máte pravdu, ale mohli by sme to urobiť aj nejak inak, mohla by byť staršia...“ On takto rozprával. A ja hovorím: „No, inak sa to nedá, lebo je to jasne daná postava, ktorú všetci pokladajú za mladé nevinné dievča, hoci je dávno tehotná.“ A tak ďalej, a tak ďalej. On hovorí: „No dobre, ale kto jej to povie?“ A ja vravím: „No, tak jej to poviem ja, je to moja mladšia spolužiačka... Chodila na to isté gymnázium, na Metodku ako ja.“ „To jej nemôžete len tak povedať, ona vám výskriabe oči!“ Všetci boli proti tomu, aby to hrala Deana. A to, že to chce hrať ona, som sa vlastne dozvedela až od ľudí zo štábov a z kostymérní, ktorí mi prišli povedať, že Deana už skúša kostýmy. Nakoniec jej to Juraj oznámil, a povedal jej to zrejme tak, že to tá zlá Tatárová... takže Deana odvtedy na mňa zamerala všetky svoje nenávisťné sily a city a ešte veľmi dlhú dobu mi robila zle, alebo si aspoň myslela, že mi robí zle. Markéta tiež nebola výhrou, bola to jej prvá rola a stuhla, bohužiaľ, ako lata.

SLADKÉ HRY MINULÉHO LETA

Film Juraja Herza z roku 1969, adaptácia poviedky Guy de Maupassanta *Muška*. Impresionisticky ladený príbeh mladej práčky, ktorá radosťou zo života fascinuje mužov okolo seba. Partia Muškiných piatich nápadníkov narúša miestne konvencie, dokáže sa uvoľnene zabávať, snívať a radovať z každej chvíle a unikať pred meštiackou každodennosťou.



**JOZEF (DODO)
ŠIMONČIČ**
kameraman
(2009)

Keď som dokončieval film *Botanická záhrada*, na denné práce z jedného z posledných dní, ktoré sme si pozerali s Elom Havettom, sa prišiel pozrieť režisér Juraj Herz, ktorý pripravoval film *Sladké hry minulého leta*. A mal to byť farebný film v Slovenskej televízii. Keď videl moje posledné denné práce, ponúkol mi spoluprácu. Spolupráca bola od začiatku strašne naplnená tým, že sme chceli urobiť krásne farebné kino. Poviedka bola nesmierne pekná, aj prostredie, ktoré sme si vybrali na ramenách Dunaja, odohrávalo sa to celé hlavne na vode a na lúkach a v lužných lesoch. Nechali sme sa inšpirovať francúzskymi impresionistami, hlavne Renoirom, ťažil som z toho pri záberoch, keď sme točili na loďke – odrazy od vody sa premietali na tvári. Väčšinu filmu som točil s dlhými clonami, aby to dostalo atmosféru mäkkých impresionistických obrázkov. Samozrejme, v častiach v prírode sme znova využívali slnko a tieň, škvrny na telách a na celkových záberoch. To bolo inšpirované impresionistami. Strašne zaujímavé bolo, že film nakoniec i získal hlavnú cenu v Monte Carle, vlastne ja som dostal cenu za kameru (Zlatú nymfu).



PAVEL ŠIMÁČEK
hlavný osvetľovač
(2016)

Na *Sladké hry minulého leta* mám veľmi krásne spomienky, pretože to bolo krásne leto. Presne tam bola vystihnutá myšlienka Maupassanta, ktorý to napísal. To bol jeden z prvých filmov Doda Šimončiča. Bolo krásne, že myšlienka tam bola krásne pomocou farieb ukázaná. A to sme nenakrúcali ani pri Loire, ani pri Seine. Ale tie dáždnyky, tie dámy... no nádherné! Aj tá postava Mušky, čo ju hrala mladá Jana Plichtová. A vôbec, celý výber hercov bol výborný. Len veľká škoda, keď nám pán režisér ukázal po okupácii taký dopis, ktorý mu napísal kolektív šičiek niekde zo Žiliny. Písali, aby ten film stiahol, lebo ony vedeli, čo tým myslí: Že tá Muška bola ako Československo a tí piati muži, čo sa s ňou milovali, boli ako tie štáty, čo sem prišli.

Takisto musím spomenúť aj pána Stana Szomolányiho, ktorý vtedy začal. Svietili sme odrazom. My sme to nemali priveľmi radi, tie high-key lampy, cez ktoré sme svietili nie priamo, ale odrazom, museli sme ich na také veľké kozy postaviť. A z nich sme svietili na veľké blendy, odrazné dosky.



ALTA VÁŠOVÁ
scenáristka
a dramaturgička
(2010)

Po tomto filme som odovzdala scenár podľa Maupassanta, podľa jeho *Mušky* – to už bol naozaj veľký skok. Dovtedy sa vyrábali filmy, ktoré spracovávali literárne témy len od slovenských alebo ruských autorov, a aj to len také, za ktoré nebolo treba platiť autorské práva: to bola prvá vec – slovenský a ruský, to bolo veľmi dôležité. Peter Balgha presadil, že tvorivá skupina akceptovala môj scenár, ktorý spracoval francúzsku tému. To bolo niečo úžasné. Odovzdala som scenár Petrovi a čakala, čo sa stane. Ani som nevedela, kde tá TFT je, pretože som tam nikdy nebola. Nevedela som, kde sídlia, pretože obidve moje práce prešli bez pripomienok. Rovnako ako pri *Románe o base* navrhol aj režiséra *Sladkých hier minulého leta* dramaturg Peter Balgha. V oboch prípadoch sa trafil absolútne presne. Ja som v tom čase učila šiestakov, siedmakov, ôsmakov a deviatakov matematiku a fyziku, poobede som sa venovala svojim malým synom, dvojčikám. Moja mama mi veľmi pomáhala, svojich vnukov opatrovala vždy doobeda a poobede vyučovala zasa ona žiakov hudobnej školy hru na klavíri. Až v noci som robila svoju literatúru, vtedy som si mohla na ňu nájsť pokoj a čas.

Peter Balgha neskôr navrhol po prijatí dvoch mojich scenárov, aby ma zamestnali v Televíznej filmovej tvorbe ako dramaturga. Tým pádom som sa konečne rozlúčila so školstvom, nie že by som to nemala rada, ale bolo dosť namáhavé pracovať takto na troch frontoch. Do TFT som sa dostala v júni a už v auguste prišli spriatelené armády, takže som bola fakticky iba dva mesiace pred vstupom vojsk zamestnancom TFT. Naša redakcia sídlila v nízkyh barakoch po stavbároch, blízko Sadu Janka Kráľa v Petržalke. V parku sa potom usadili spriatelené armády, tam v parku sídlili Rusi so svojimi zbraňami. Tým pádom prestala fungovať celá televízna tvorba. Akurát

sme sa tam ešte raz vrátili a spolu s mojou sestrou sme prešli cez strážený most s košíkmi na ovocie a pod ovocím sme preniesli z Petržalky na druhú stranu Dunaja blany, pretože blany boli jediné médium, na ktorom sa dali nejako rozširovať tlačoviny. Lebo sme potrebovali, teda naši priatelia, hlavne Peter, nejakým spôsobom rozširovať letáky.

Začnem tým, ako som vlastne vymyslela *Mušku*. Opäť som sa vrátila k bezstarostnej a uvoľnenej atmosfére 60. rokov. Maupassantova hlavná hrdinka Muška je milým ľahkým prelietavým dievčaťom, poviedka o nej popisuje, ako si nažíva s vodákmi, celkom tak ako naozajstná muška poletuje od jedného k druhému. V mojom scenári je však dievčaťom, ktoré tvrdo pracuje, ktoré sa naozaj vie aj zamilovať, ale táto moja Muška je zároveň natoľko hrdá, že keď ju podozrieva jej milý, nedokáže povedať, že nebola s tými ostatnými chlapcami, že sa mu s tým len chvália. Vyprovokuje jeho žiarlivosť a naďalej priateľsky so skupinou vodákov prežíva nedele v lodke na vode a v ich chate. Výtvarne som scenár štylizovala podľa obrazov impresionistov, citovala som jednotlivé diela. Muška napríklad pracuje v žehliarni, lebo som našla obraz žehliarne, takisto aj scény pri vode, scény v lodke, scény v krčmách, to všetko je z obrazov impresionistov. Keď Peter Balgha navrhol za režiséra môjho scenára Juraja Herza, premietol nám jeho filmy *Spalovač mrtvol* a *Zberné surovosti*, vtedy sa ešte filmy premietali v starom pivovare, ktorý bol naproti synagóge a kde ústila Židovská ulica. Tieto miesta už nájdete len na starých fotografiách, táto krásna historická časť starej Bratislavy sa zrúcala v rámci výstavby Nového mosta. A tam som videla tie Jurajove skvelé filmy, samozrejme, že som s voľbou režiséra súhlasila. Moji synčekovia vtedy hrali u Ela Havettu v *Slávnosti v botanickej záhrade*, hrali tam dievčatká dvojčky, takže som poznala nekaždodennú poetiku práce Ela Havettu a Doda Šimončiča. Poprosila som režiséra Ela Havettu, aby nám požičal sekvencie zo svojho roztočeného filmu, aby sme ich premietli režisérovi Herzovi a mohol sa zoznámiť s kvalitou záberov kameramana Doda Šimončiča. No a tým sa vlastne zrodila veľmi dlhá spolupráca Jura Herza s Dodom Šimončičom.

Potom som bežala do Divadla na Korze so scenárom, aby sa do nášho projektu zapojili moji kamaráti herci Milan Lasica, Julo Satinský a Maco Debnár. Režijný scenár sa písal v Prahe, pretože film sa nakrúcal v službách ateliérov Barrandova. Ďuro Herz do neho pripísal nové scény s tromi

slečnami, a tak som vymýšľala ďalšie dialógy. Jeho asistent, teda pomocný režisér, išiel osloviť herečku Plichtovú, ale dvere mu otvorila Jana, jej sestra – a bola na svete aj Muška, ktorá to zahrála úplne úžasne.

No a ďalšia vec, ktorá bola hrozne dôležitá, okrem tej atmosféry 60. rokov a okrem toho, že v scenári boli zakliate impresionistické obrazy, bola tá, že vlastne ešte v čase čiernobielej televízie u nás tvorcovia *Sladkých hier* si vybojovali farebný materiál. Takže sa to krútilo na farbu. V *Sladkých hrách* bol veľmi dôležitý aj architekt Zbyněk Hloch, ktorý absolútne prijal moju myšlienku s citáciou impresionistov, jemu som doniesla reprodukcie, podľa ktorých som napísala jednotlivé sekvencie scenára, a on ich naozaj citoval vo svojich interiéroch a exteriéroch. Náš film získal hlavnú cenu v Monte Carle, no a potom túto cenu aj film zavreli do trezoru. Takže v roku 1970 dielo vyhralo cenu a zároveň bolo stopnuté. A Bratislavčania na to chodili do Budapešti.

V očiach cenzorov sa *Muška* premenila na Československo a jej priatelia sa premenili na spriatelene armády – to je dôvod, prečo film zatrhli. A zatrhli aj mňa ako autorku pre televíziu.

SLÁVNOSŤ V BOTANICKEJ ZÁHRADE

Film Ela Havettu z roku 1969, ktorý bol nadiľho zakázaný normalizačnou mocou. Vznikol podľa scenára Lubora Dohnala, inšpiroval sa naivným maliarstvom, impresionizmom či nemým filmom. Féeria o potrebe zázraku v ľudskom živote, očarenie prírodou a radosťou zo života a pohybu. Mozaikové rozprávanie o slobodnej krčmárke Márii, otcovi jej ôsmich dcér Pištovi a o Pierrovi, ktorý naruší pokoj vinárskej dediny.



**JOZEF (DODO)
ŠIMONČIČ**
kameraman
(2009)

Podobne ako Juro Jakubisko dostal príležitosť v slovenskom filme, tak dostal príležitosť debutovať aj Elo Havetta, a ten si ma zobral ako kameramana. Bola to opäť spolupráca taká FAMUácka ako s Jakubiskom. Napríklad tam na *Botanickej záhrade* robili dnes už renomovaní režiséri ako Luther alebo Eva Štefankovičová. Štáb bol zložený z mladých ľudí, navyše tam bol výtvarník Vlado Popovič. Dávali sme veľmi veľký dôraz na výber prostredí. Obhliadky sme robili tri mesiace. To sa nedá s dneškom porovnať. Hľadali sme prostredia, ktoré by nám najviac vyhovovali či už po výtvarnej stránke, alebo po farebnej stránke. Bola to fantastická spolupráca, fotili sme od rána do večera a večer sme sedeli, všetko preberali a dávali k sebe, aby to farebne sedelo k sebe, ale aj výtvarne. Elo Havetta bol fantastický človek, mal zmysel pre prácu práve s naturščikmi. Obsadzoval veľa naturščikov, a preto sme sa aj museli tomu hodne prispôsobovať. Kamera musela byť stále pripravená, ak sa nepodaril záber s naturščikom, lebo sme robili kombinácie naturščik/herec, tak sme vždy menili záber. Zmenili sme ho rýchlo. Ale základ bol, že sme trvali na tom, že zábery musia vychádzať z výtvarnej, silno farebne orientovanej koncepcie tak, aby k sebe sedeli.

Časť sme nakrúcali v arboréte. Bolo tam hodne ľudí z filmu, väčšinou mladých, ale aj filmoví profíci. Taká zmes. A atmosféra bola fantastická. Boli sme aj blízko miesta, kde sa Elo Havetta narodil, to je jeho kraj.

V tom najkrajšom období sme začali s Elom robiť *Botanickú záhradu*, to bol 68. rok, vtedy to tu bolo veľmi veselé. Začali sme to pripravovať aj točiť. V štvrtine filmu prišiel 21. august a boli sme zastavení, lebo prišli ruské vojská, takže asi na mesiac bol koniec. Samozrejme, trvali sme na tom,

že musíme pokračovať ďalej i napriek atmosfére, ktorá bola, a aj sme film dotočili.

Ved' *Botanickú záhradu* som ešte robil s uhlíkovými lampami, tými veľkými modrými. Tie museli štyria osvetľovači chytiť, aby ich vôbec zdvihli. A s takými som svietil *Botanickú záhradu*. Prišiel som do Nemecka a odrazu som videl malé modré lampy, intenzita bola presne taká istá ako pri tých veľkých lampách, ktoré štyria osvetľovači zdvíhali.



EVA ŠTEFANKOVIČOVÁ
režisérka
(2012)

No, ja prácu na tom filme milujem, pretože tam som sa naučila strašne veľa vecí, a hlavne Elo mi dával voľnosť. A ja si myslím, že ak mám nejakú vlastnosť, ktorá by mohla stáť za to, tak pri práci s filmom robím rada a myslím si, že to aj viem, robiť s nehercami. A tam on mi dal obrovské, široké pole hľadať typy po krčmách. Jeho to bavilo, čiže chodieval so mnou, sadli sme do auta, hľadali sme po krčmách všelijakých, nie po školách alebo po ochotníkoch, ale ľudí zo života. A tí ľudia, väčšinou to boli takí, čo sa zapálili pre vec a priamo na tom nakrúcaní vydávali zo seba úplne enormné výsledky, ktoré aj boli, samozrejme, komické, ale pre dobro toho filmu. Takže ten film som veľmi rada robila, bola tam fantastická partia, to boli viac-menej chlapi, čo vyšli zo školy, aj z iných profesií, nielen režiséri.

V prvý deň, keď prišli Rusi, sme mali mať prvý filmovací deň *Slávnosti v botanickej záhrade*. Nechodili trolejbusy, nič, vybehla som hore a prvé, čo ma napadlo, sprostú, napísať vyhlásenie, vtedy nám zbúrali ten náš pivovar, kde sme chodili na filmy, napísať vyhlásenie, že kto je za to, aby Dom ZČSSP (Zväzu československo-sovietskeho priateľstva), ktorý už teraz nemá svoj význam, aby sa stal filmovým klubom. A urobila som podpisovú

akciu. Samozrejme, že vtedy každý podpísal všetko. Po piatich rokoch, keď boli tie tvrdé previerky, ja už som na to dávno zabudla, to na mňa vytiahli. Takže to bola jediná moja politická aktivita, ktorú som v tom čase robila, lebo sme práve chystali nakrúcanie Havettu, kde som bola plne nasadená.



OTTO GEYER
kameraman
(2010)

Na to si pamätám, ako keby to bolo dnes, lebo v deň vpádu sovietskeho vojska do Československa sme mali mať prvý filmovací deň. Vtedy som býval v malej garsónke na Pošni, kde nacvičovali Švajčiari pristávanie a štart lietadiel. Večer som počul nejaké čudné zvuky a nešlo mi do hlavy, že by to bolo len jedno lietadlo, ale pristávalo ich tam strašne veľa. Ráno, keď som išiel na autobus na Kolibu, už každý chodil s tranzistormi a na Kolibu sme sa už pešo nedostali. Keď sme sa tam asi po dvoch hodinách vyšplhali, už sa nenakrúcalo. Všetko bolo zablokované a trvalo asi týždeň, kým sa to trochu upokojilo. Až potom sme mohli začať nakrúcať. Film aj s organizáciou boli v podstate dosť poznačené, čo veľmi negatívne pôsobilo na psychiku Havettu. Veľa vecí ho hnevalo a ťažko to prežíval.



JOZEF CILLER
divadelný a filmový
scénograf
(2013)

Taká prvá veľká skúsenosť s filmom. Bolo to na základe určitých takých ľudských a kamarátskych súvislostí. Aj pre neho to bola skúška, aj pre mňa to bola skúška. Neboli sme (prepojení) navzájom, ale hlavne teda režisér videl nejaké veci, ktoré som robil v štúdiu, videl nejaké veci, ktoré som robil v martinskom divadle. V tej prvej fáze som si robil do všetkých svojich inscenácií kostýmy sám, navrhoval aj realizoval. Takže asi na základe toho.

Ale každopádne táto prvá skúsenosť s filmom ma nesmierne ovplyvnila a zostala vo mne veľmi silná, napriek tomu, že tak ako sa robil film vtedy – časove, technicky a technologicky –, akoby už nemalo súvislosť s dneškom. To bolo úplne niečo iné. To je na dlhšiu debatu. Od prípravy filmu, od financovania filmu, od techniky a technológie, samozrejme.

Tak ten inšpiračný zdroj bol trochu vytvoriť tomu zvláštnu feériu. Niečo, čo sa vylučuje tomu úplne bežnému a smutnému socialistickému životu. Aby to zrazu ako trochu lietalo vo vzduchu a tie určité biblické záležitosti v tej záhrade, aby určité absurdno-nežné dialógy, aby dali ľuďom nejaký iný pocit zo sveta. Že ten svet nie je len realisticko-primitívno-materiálny, ale že existuje niečo, čo lieta nad tým – nejaká tá „andělská zóna“.

S Uhrom to bola krátka sentencia, to nemôžem ešte hovoriť o nejakej spolupráci, ale s Havettom to už bolo zaujímavé. Havetta bol nesmierne múdry a výtvarne vzdelaný režisér. On bol absolventom výtvarnej priemyslovky a veľmi tomu rozumel. Povedal, keď bol s nejakými vecami nespokojný. Ladili sme a dolaďovali tie kostýmy vlastne v priebehu celého procesu, niekedy aj priamo na mieste. Dost som si to užil, pretože ten systém produkcie kostýmovej bol niekde dosť amatérsky. Čiže všetky patiny, špecifické veci, všetky aranže som si poväčšine robil sám. Takže bolo to

dost' náročné, ale zároveň to bol prieskum bojom. Takže som sa strašne moc naučil praktických vecí a strašne moc som sa naučil, ako sa tvorí filmový koncept a ako sa ten koncept realizuje.

ŠEŠŤDESIATE ROKY

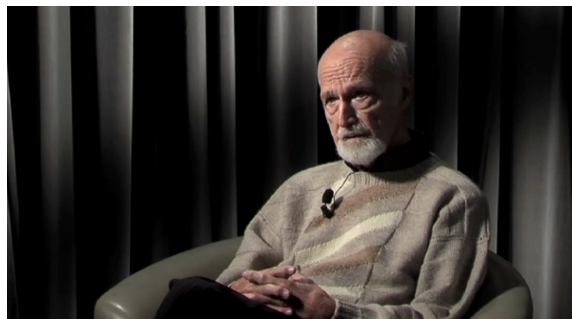
Postupné uvoľňovanie ideologického zovretia sa prejavovalo vo všetkých segmentoch spoločnosti, v umení veľmi výrazne. Slovenská kinematografia sa v priebehu necelého jedného desaťročia stala modernou európskou kinematografiou. Prispel k tomu úspech československej novej vlny, intelektualizácia tvorby aj vôľa k experimentu, vznik Televíznej filmovej tvorby (1964 – 1971) a Kresleného filmu (1965) či koprodukcie so západnými partnermi. Duch slobody posilnený zrušenou cenzúrou však pretrhli vojská piatich krajín Varšavskej zmluvy. Podaktorí situáciu riešili emigráciou, iní posledným tvorivým výkrikom pred čistkami a zákazmi, ktoré priniesla následná normalizácia spoločnosti.



FRANEŠEK CHMIEL
televízny režisér
(2010)

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. A kolibáci sa pustili do svojich filmov.

Zmeny boli aj v osobnom živote. Všetci ľudia tak nejako ľahšie dýchali, nielen v robote. Počúvali sme, mali sme viedenskú televíziu, okrem maďarskej a českej televízie. Býval som v Karlovej Vsi a mal som suseda policajta, ktorý hlásil, že započul televíziu ORF. Potom už to prestalo. Mali sme steny vedľa seba, všetko to zaznamenával. Nastalo uvoľnenie a uvoľnený človek, viete, to je psychika, ako strom v rozkvet, tak aj tá psychika človeka, keď sa už nemusí neustále báť, rozkvitne. Samozrejme, stále niekedy zavolali Daňa Michaeliho, to bol šéf Litdramu, ale aj pána riaditeľa Joža Vrabca, vynikajúceho riaditeľa, na ústredný výbor. Ale obhájili to, vždy to obhájili. Už to nebolo také prísne. Väčšina sa už určite dala obhájiť.



MILAN ČERNÁK
režisér, dramaturg
(2012)

To už bolo obdobie, keď fungovala výmena materiálov aj so zahraničím. Takže som mal možnosť ovplyvňovať týždenník práve v takomto aj formálne zaujímavom období. Druhá, asi ešte dôležitejšia, vec bola, že sa v politickej atmosfére začalo, ako my hovoríme, otepľovať. Bolo to obdobie, ktoré prinieslo uvoľnenie nielen medzinárodných vzťahov, ale najmä domácich. Začali sa ozývať tiež kritické hlasy, ktoré síce nekritizovali samotnú podstatu spoločenského zriadenia, ale obsahovali v sebe aspoň isté náznaky kritiky rôznych prejavov, ktoré mali dosah na každodenný život obyčajného človeka. Hovorilo sa tomu „komunálna kritika“. Vychádzala z toho, že bolo možno kritizovať komunálne podniky ako napríklad čistiareň, ale ťažko bolo možné kritizovať štátne podniky. To znamená to, čo riadili štát a strana. K tomu sme sa vtedy ešte nedostali. Však má to pendant samozrejme aj v dokumentárnej tvorbe, že aj tam vznikali takéto kritické filmy, kde sa napríklad už začalo hovoriť o tom, ako formy združstevňovania boli násilné a nesprávne. No až to potom postupne prešlo do obdobia krátko pred šesťdesiatym ôsmym alebo priamo do roku šesťdesiatosem, keď už narastal spoločenský tlak. To je to, čomu hovoríme Pražská alebo Česko-slovenská jar. Vtedy sa už začali popri dokumentárnej aj v spravodajskej tvorbe objavovať kritické materiály, ktoré išli takpovediac k podstate. Takže to, že som mohol z radiacej funkcie, aj keď to bol najnižší stupeň riadenia vo filme, ovplyvňovať túto tvorbu, považujem za svetlejšie obdobie svojho života.



RUDOLF URC
režisér, dramaturg
a publicista
(2007)

Možno sa na to dívam trošku idealisticky, predsa len, mal som 28, 30 rokov, vtedy sa všetko vníma akosi inak. Ale to bolo obdobie, keď sme si uvedomili, že dokážeme niečo presadiť. To bolo strašne dôležité. Na rozdiel od predchádzajúceho obdobia, keď boli veci viac-menej celé „zglajchšaltované“, šesťdesiate roky dovolili ľuďom, ktorí mali talent, aby sa uplatnili. Bolo to veľmi prajné pre slovenskú kinematografiu, nielen pre hranú, ale aj pre dokumentárnu.

Dramaturogoval som s Paľom Sýkorom. To bol fantastický človek s obrovskými životnými skúsenosťami. Bol o niečo starší ako ja a vedel písať. Písal scenáre aj pre hrané filmy, aj dokumenty, bol veľmi pohotový. Vedel nadchnúť ľudí pre tému, pre nejakú skutočnosť. S ním sa mi veľmi dobre robilo. Dokonca bol dôležitý aj pre kolektív, lebo vtedy nás tam bolo veľa, ja som bol, napríklad, výbušný, rôzne etapy sme tam prežívali, a Pavol Sýkora dokázal tieto veci eliminovať a voľajako to doviest do užitočného kompromisu. Takže najradšej si z celého kolektívu spomínam na Sýkoru. No ale potom tam boli ľudia ako Kubenko. Starý harcovník, starý dokumentarista. Kudelka, ten síce začínal v nejakom závodnom časopise vo Svite, prešiel filmárskym rýchlokurzom v Čimeliciach a stal sa režisérom najprv v Spravodajskom filme, potom v dokumente. On veľmi silno ovplyvnil celé obdobie 60. rokov práve príklonom k autentickému dokumentu a k filmu-pravde. Už vtedy ho hlásal, keď my sme to len tak tušili... S touto trojicou ľudí som si asi najviac rozumel a oni mi aj najviac dali, pretože boli starší a vedeli už čosi viac o živote a aj o filmárskej džungli, do ktorej človek zapadne. Šesťdesiate roky boli naozaj rokmi, keď sa vyrojilo doslova množstvo filmov, na ktoré sa ešte aj dnes dá pozerieť. No a boli tam takí

Ľudia, ktorí tie filmy podpísali, samozrejme, Slivka a Kamenický, Pogran, Krivánek, Černák – ten chvíľu šéfoval Spravodajskému filmu, dokonca dosť dlhú chvíľu. Ale aj on sa podieľal potom na dokumentárnych filmoch. No a stále sme boli v kontakte s chlapcami, ktorí z dokumentu prešli do hraného filmu, napríklad s Martinom Hollým, s Edom Grečnerom, so Štefanom Uhrom, aj Miro Horňák chvíľu bol v dokumente, potom odišiel do hraného filmu. Jano Lacko. To boli všetko ľudia, ktorí začínali v dokumente a dostali sa do hraného filmu, pretože cítili istú vnútornú dispozíciu pre hraný film. Na rozdiel, napríklad, od Martina Slivku, ktorý stále tvrdil, že pre neho existuje jedine dokument, že on hraný film nechce robiť a nevie robiť. A zostal v dokumente a dobre urobil.



RICHARD BLECH
filmový historik
a publicista
(2009)

Dorastal alebo bol som spriaznený s generáciou Hollého, nakoniec bol tam Solan, Števo Uher, generácia predchádzajúca, predjakubiskovská, koniec 50. rokov. Lenže to znova neviem presne podeliť na slovenskú a na českú, pretože ono sa to miešalo. Napríklad aj tým, že Helge nakrútil film aj na Slovensku, že viacerí slovenskí filmári a herci nakrúcali aj české filmy. Pántik a Chudík hrali aj v českých filmoch. Takže v podstate som tú spriaznenosť videl a som sa s týmito ľuďmi schádzal, často sme robili kolektívne generačné diskusie. V Smene bolo vždy veľa ľudí, chodili tam filmári, činoherci, operní herci. Všetci povedali svoj názor na všetko, aj výtvarníci. To bola taká symbióza všetkých umelcov, aj výtvarníci vyjadrovali svoj názor na filmárskych diskusiách. Vtedy to bolo viac v móde. Viac sa združovali a viac rozprávali o svojich dielach. Filmári viac chodili na vernisáže, výstavy. Teraz je to veľmi atomizované.

Lepšie sa dalo brániť. Napríklad, keď boli napádaní laluhovci, teda galandovci, výtvarná skupina, za formalizmus. Mali výstavu, prišli na filmársku besedu, kde sa hovorilo o niečom inom, a potom sa zrazu začalo hovoriť o tomto. Porovnávali sa prvé Jakubiskove filmy *Kristove roky*, *Zbehovia a pútnici* s atmosférou galandovskej generácie. Ľudia vedeli, že keď tam pôjdem a on ma podrží, tak zajtra podržím ja jeho. Taká generačná súdržnosť. A nebola tam len jedna generácia, ale minimálne dve. Generácia konca 50. rokov a potom generácia Ďura Jakubiska, Ela Havettu, Dušana Hanáka...

Nevedel by som to takto presne povedať, pretože ľudská povaha je formovaná jednak prostredím, v ktorom žije, znalosťami, samozrejme intelektom, ktorý si človek vypestuje. Vždy bola súdržnosť väčšia v dobách, keď niečo hrozilo, keď visel Damoklov meč zákazu nad filmom, keď hrozilo, že z neho niečo vystrihnú, vtedy sa ľudia viac združovali. To združovanie bolo podnetné, v kluboch, v kaviarňach, v redakciách. V Smene to takto bolo a mal som to strašne rád. Napríklad sme mali na chodbe okolo štyridsať výstav, kde všetci tí, čo nemohli vystavovať, začali vystavovať na chodbách v Smene. Nikde inde ich nepustili. Tá staršia generácia, ktorá bola pri moci, ich nechcela pustiť k slovu. Nepustili ich ani do galérie, keď však bola vernisáž, tak prišli všetci, výtvarníci, filmári, divadelníci a my, pravdaže, taká tá generácia do 30 rokov. Také združovanie bolo veľmi prospešné, podnetné. Individuálne charaktery sa vypestovali neskôr v 60. rokoch, keď ľudia už museli viac existovať na vlastnú päsť.

Martin Hollý, s ktorým som robil jeho monografiu, spomínal na pražské štúdium. Na Prahe sa mu zdalo zaujímavé, že keď nakrútil nejaký český alebo slovenský režisér svoj film, tak ho premietli na FAMU a prišli všetci: filmári, výtvarníci, divadelníci, hudobníci a celú noc do rána o tom filme diskutovali. Atmosféra bola iná, súhra väčšia. Nevieam, čím to je. Pravdepodobne tým, že tá doba bola tvrdšia, že sa proti umelcom zasahovalo inou formou, dnes zasahuje proti umelcom dolár a euro... Ale v tej dobe to bol cenzor a politik. A neviem, čo je mocnejšie, či jedno alebo druhé, ale cenzor alebo politik sa vždy dali nejakým spôsobom oblafnúť, avšak dolár ani euro neoblafnete. Buď ho máte, alebo ho nemáte. Tie diskusie boli nesmierne zaujímavé. Spomeniem len jednu, o Jakubiskovom filme *Zbehovia a pútnici* tu vo Filmovom klube, kde sa autor prvej poviedky *Zbehovia* Ladislav Ťažký urazil, že jemu rodičia vytýkali, ako mohol dopustiť, aby sa

tento film tematicky posunul kdesi na východné Slovensko, kde sa hutorí... Lebo v knihe je príbeh situovaný do Čierneho Balogu na stredné Slovensko. A teraz z toho vznikla obrovská polemika, že režisér musí nakrútiť to, čo scenárista napíše. Zhodou okolností som mal vtedy k filmu úvod. Aj dnes si myslím, že režisér je pánom témy. On môže film posunúť, on ho môže zmeniť, on si vytvorí koncepciu. A scenárista, keď to chce urobiť ináč, tak sa musí chopiť kamery a urobiť si ten film po svojom. O tomto bola reč a vlastne ten film bol na pokraji nebezpečenstva, že nebude. Nakoniec ho premietali aspoň vo filmových kluboch. No ale na tej besede boli všetci, ktorých to zaujalo. Od filmárov cez divadelníkov po operných hercov, po výtvarníkov. To bolo aj dvesto ľudí. Nezместili sa ani do miestnosti, stáli vo dverách... Dnes toto ťažko máte. Dnes to máte možno na nejakej prezentácii, kde sa premieta nejaký film a podávajú nejaké chlebíčky. Takže svojím spôsobom v každej takejto nástrahe, v každom takomto režime, kde umelcov kontroluje politická moc, vždy panuje väčšia súdržnosť ako tam, kde kralujú iba financie.



ALBERT MARENČIN
dramaturg a scenárista
(2008)

Na podnet Daniela Kratochvila som sa obrátil rovno na Jakubiska. S touto skupinou sme udržiavali blízke kontakty a celkovo sme sa snažili byť s pražskými skupinami čo najviac v kontakte. Aj kvôli tomu, že som zháňal námety, a aj kvôli tomu, že som chcel zvýšiť naše kritériá. Zašlo to až tak ďaleko, že mi raz niekto povedal, prečo sa neobrátime na absolventov FAMU, keď je ich tu toľko... Vraj všetci od nás čakajú nejaké ponuky a poprípade by zobrali aj také, ktoré nie sú ich srdcu práve najbližšie. Spomenul okrem iného aj kameramana Šajmoviča, režiséra Baladu, Šefranka, a

medzi inými aj Jakubiska, ktorý v tom čase bol v Laterne Magike. Jakubisko sa vyjadril, že by celkom ochotne prijal ponuku ísť do filmu. Tak som sa na neho obrátil a on na to hneď odpovedal, a dokonca mal aj námety. Jeden sa volal *Runaway* a z tohto námetu pravdepodobne prešiel do *Kristových rokov* ten hrdina, Müllerov brat. Hneď sme nadviazali pomerne čulé kontakty. Pritiahol Lubora Dohnala ako scenáristu, čo dupľom klalo oči domácim scenáristom. On ma, myslím, upozornil na Havettu, na ktorého som sa obrátil a ktorý pracoval v Krátkom filme. Barabáš bol tiež v Krátkom filme a tam dostal ponuku nakrútiť *Pieseň o sivom holubovi*, ktorú dostal po našich neúspešných pokusoch získať pražského režiséra. To bola Bukovčanova iniciatíva, ktorý hovoril: „Čo sa my tu budeme babrať s našimi...“ Ponúkol to Jiřímu Weissovi, ktorý to slušne odmietol s tým, že takéto veci nemá rád. Potom sme sa obrátili na Bruna Šefranku, ktorý vtedy nemal čo robiť, a na Vláciľa, pretože krátko predtým dokončil film *Holubice*. Vláciľ to tiež odmietol z dôvodu, že je to poviedkový príbeh, ktorý nebol podľa jeho naturelu.

Ja som sa so Stanom Barabášom poznal už aj predtým, keďže sme bývali v jednej spoločnej budove na Mostovej ulici. Mal som tam kanceláriu dramaturgie a on Krátky film. Boli sme priatelia, tak voľba padla na neho. On sa oduševnil a hneď mal k tomu svoje poznámky o tom, čo by k látke dodal, pripísal, zvýraznil a podobne. Skrátka, Barabáš to akceptoval a podobne to bolo aj s Uhrom. Ten pracoval v Krátkom filme a mal na konte jeden stredometrážny film. Ponuku ochotne prijal. *Slnko v sieti* pochádzalo z pera Alfonza Bednára, jeho krajana, ktorý je z jednej oblasti, rovnako rozmýšľa, rovnako cíti. Takže tu išlo takpovediac o lásku na prvý pohľad a myslím, že obaja mali na toto zvolené partnerstvo šťastie.

Takže takýmto spôsobom sme vyberali režisérov, čerstvých absolventov, a ak nie celkom čerstvých, tak takých, ktorí sa u nás v hranom filme dovtedy nemohli uplatniť. Ponuka hraného filmu bola lákavá pre všetkých. O spisovateľoch som už hovoril... Taký Jaroš, napríklad, hneď napísal námet, ale ten nebolo možné nafilmovať – myslím, že dokonca ponúkol dva námety. Všetci spisovatelia, ktorých sme oslovili a ktorí písali modernú prózu, boli ochotní spolupracovať. Aj v prípade režisérov, aj v prípade scenáristov vždy sme na seba privolali hromy-blesky od tých, ktorí zostali bez roboty.

Bez Štítnického by sa pravdepodobne nebola dosiahla ani polovica toho, čo sa dosiahnuť podarilo. Jednak akceptoval prakticky všetko, čo

sme chceli robiť, a hlavne to všetko dokázal na ÚV aj obhájiť. To boli polemiky s najťažšími kalibrami. Keď som spomínal, že som občas nastavil chrbát, tak samozrejme to vždy bolo spolu so Štítnickým. My sme obaja nakoniec z filmu vyleteli – nikto iný. V celom filme boli aj strániči, aj oportunisti, aj všetko možné, ale vyleteli sme len my dvaja, pretože to všetko nové a pribojné, najmä Jakubiskove a sčasti Hanákove filmy, „nebolo s kostolným riadom“ a za to sme boli zodpovední my dvaja. Potom na to, samozrejme, doplatil aj Jakubisko, ale aj pri tom všetkom sa z toho dokázal vymotať a keď nič iné, tak aspoň krátke filmy robiť mohol, zatiaľ čo povedzme Grečner obišiel horšie – jemu sa ušiel už len dabing. A Havetta, ten na to doplatil najhoršie. Bol asi najcitlivejší a nemal lakte.



AGNEŠA KALINOVÁ
filmová publicistka
(2009)

Znamenala pre mňa závan nového vetra, no predovšetkým to, že sa prostredníctvom nej česká a slovenská kinematografia dostala na jednu úroveň s filmovým vývinom, ktorý vtedy prebiehal v celkovej európskej kinematografii. Tvorbu filmu *Slnko v sieti* som sledovala dosť zblízka, pretože som o jeho scenári diskutovala priamo s Alfonzom Bednárom. Dokonca som mala k nemu aj nejaké výhrady, no Bednár ich veľmi neakceptoval. Čo ma však na tom filme nadchlo a čo si aj dnes vážim, je to, že naozaj zachytil novú spoločenskú atmosféru a novú generáciu. Čo ma však na filme iritovalo, a možno by som aj dnes zareagovala rovnako, bol symbolizmus okolo motívu slepej matky. Ten sa mi tam zdal trochu navyše. Ale spojenie Bratislavy s optickým pocitom Dunaja, ktorým Bratislava naozaj žije... Málokedy sa to vo filme objavilo, myslím, že naposledy v Bielikovom vojnovom dokumente *Ostrov kormoránov*.

Ďalším významným filmom bola, myslím, aj *Pieseň o sivom holubovi* Alberta Marenčina a Stanislava Barabáša, ktorý odpremietali aj na festivale v Cannes a vyznel tam veľmi dobre. Musím ešte povedať, že česká a slovenská nová vlna nevznikali v nejakom protiklade, pretože aj poprední českí filmoví kritici ako Liehm, Boček nie raz ani dva razy napísali, že *Slnko v sieti*, keďže vznikol ešte pred prvými českými novovlnovými snímkami, bolo prvým filmom českej a slovenskej novej vlny. Myslím, že na líniu českej novej vlny, myslím na filmy Formana, Passera, najpriamejšie nadväzovali potom zase Jakubiskove *Kristove roky*. Pretože *Organ*, ktorý si veľmi vážim, je svojou poetikou posunutý niekam inam, a *Panna zázračnica* už úplne. Jednoducho tam nebol pokus o bezprostredné zachytenie vtedajšej súčasnosti ľahkým spôsobom, teda otvorenou dramaturgiou, čo sme si veľmi vážili na týchto filmových dielach.



PAVEL ŠIMÁČEK
hlavný osvetľovač
(2016)

To si pamätám ako teraz. Robili sa na Kolibe *Kristove roky* Juraja Jakubiska, mal vtedy kameramana Igora Luthera a švenkera Doda Šimončíča, Jozef Müller (jeden z asistentov kameramana) tam bol a rekvizitára robil Honza Malíř. To je veľmi známy český kameraman, ktorý robil s Honzom Hřebejkom veľa filmov. On tam (na filme *Kristove roky*) robil rekvizitára!

To si pamätám, že keď títo prišli, to bolo celkom iné ponímanie filmu. Ale nie v zlom. Keď Jakubisko urobil *Kristove roky*, tak išiel ďalší film robiť – *Zbehovia a pútnici*. Na východe sme to robili. A keď sme prišli, on chcel taký záber robiť, ako zbeh uteká, dýcha, prosté z jeho pohľadu. A dovtedy sa robilo tak, že akokoľvek sa snímalo, tak sa postavila jazda. To, čo bolo statické, sa robilo na statíve, a to, čo bolo v pohybe, sa snímalo z jazdy. A

švenker Stano Daníček, člen štábu, čo bol pridelený Jakubiskovi, sa na to pozeral ako na niečo nemožné. On to aj odmietol robiť a potom odtiaľ odišiel. Jakubisko si tento film potom aj sám robil – on zobral do ruky kameru a všetko snímal sám. Stano Doršic najprv pomáhal Daníčekovi, no keď mu odišiel, tak pomáhal Jakubiskovi. A tak sa k nemu dostal, potom mu robil aj kameramana. A to bol Jakubisko. Obdivujem jeho obrovský entuziazmus. On ani obedovať nemusel, ale všetko, tie krásne kresby scenárov (storyboardy), to všetko on stihol.

Iný typ bol Dušan Hanák. Dušan bol taký hľbavý. To aj bolo vidno na jeho prvom filme 322. Oni všetci boli trošku niečím iní. A to nemyslím v zlom a ani nechcem povedať, že to staršie bolo zlé. Ale to bola taká radosť, taká nová vlna.

A to som ešte aj zabudol na fantastického Ela Havettu. To bol hlavne vynikajúci človek a vynikajúci režisér. S ním sa tak dobre robilo, lebo to bolo ako keby sme sa hrali, ale v dobrom slova zmysle. Ja som nevidel, že by sa niekedy rozčúľil alebo niekomu povedal niečo zlé z titulu svojej funkcie. Keby tam niekto išiel okolo a spýtal sa, kto je režisér, určite by si nepovedal, že práve Havetta.

A to boli tí, čo prišli z novej vlny, neviem, či som na niekoho nezabudol. Ja som s nimi s radosťou robil a bolo to skutočne krásne.



MARCELA PLÍTKOVÁ
dramaturgička,
režisérka spravodajských
a dokumentárnych filmov
(2015)

My tu môžeme vraviť o nejakej cinema verité a takýchto veciach, ale celá tá podoba dokumentárneho filmu z tej doby bola taká, že na to *cinema verité* nebola technika. My sme nemohli natočiť hovoriacu hlavu. My sme nemali také synchrónne nakrúcanie, že by tak dlho vydržal synchrón.

Takže preto sú tie filmy také zábavné, pestré. Natočilo sa pár slov a potom sa už muselo odísť, aby sa synchrón dorovnal. Kamera musela byť fyzicky spojená s mikrofónom, doslova musel tam byť kábel. Možno z toho pramení rozmanitosť jazyka, ktorá tam vtedy bola. Keď som prišla do filmu, v šesťdesiatom štvrtom, som bola trochu zarazená, lebo my sme v Prahe žili týmito dokumentárnymi filmami a týmto nakrúcaním, a naraz som prišla a videla aranžovaný, hraný dokument, vtedy prevládajúci, a ani som nevedela k tomu zaujať stanovisko, že ako sa k týmto veciam vrátiť. Ale pravda je zase taká, že bola partia kameramanov, napríklad Oskar Šághy, ktorí veľmi pohotovo na to autorsky reagovali. Títo chlapci sa stále odvolávali na poľského kameramana Stanislava Niedbalskeho, ktorý tu nakrúcal, myslím, že so Slivkom, neskôršie aj s Hanákom, a ktorý vlastne akoby týmto kameramanom ukazoval, že ako to robiť. Podotýkam, že kameramani neboli z FAMU. Ku kamere prichádzali ľudia, ktorí poväčšine najskôr len asistovali. Objavilo sa tam ale niekoľko veľmi talentovaných ľudí, konkrétne tento Šághy. Tí vlastne veľmi s chuťou prijímali toto iné videnie a veľmi mi pomáhali. Bolo treba vyriešiť kopec technických problémov, aby sa vôbec niektoré zábery dalo nakrútiť.

Áno, svojím spôsobom v našich podmienkach tú zlatú éru šesťdesiatych rokov vlastne predznamenovala FAMU. Nakoniec svojím spôsobom tie prvé filmy boli aj spojené s FAMU. V našich podmienkach to ale bolo veľmi zložitá. Stále sa pracovalo 35 mm technológiou aj so všetkými limitami, ktoré táto technológia prinášala. Tie limity boli samozrejme v osvetľovaní, potom kamery boli ťažké a hlučné. Predstavte si, že idete točiť dokumentárny film s kávovým mixérom a niekomu ten mixér pustíte pri uchu a povie, ako mi to hovoril kolega, že tvárte sa prirodzene. On to tak hovoril, zasvietime mu na oči, neviem koľko luxov, že si nevidí ruky, a pustíme mu meter od ucha kameru a povieme – tvárte sa prirodzene. Dnes, keď sa pozerám na tie filmy, tak sa mi zdá byť úplný zázrak, že sú také, aké sú. V Československu bol monopol filmu, takže iná možnosť, ako to robiť v štátnych podnikoch, respektíve jednom štátnom podniku – Československý film – nebola. Zase na druhej strane z dnešného pohľadu môžeme povedať, že boli zaručené financie. Bol plán, ten sa musel splniť a vlastne sme sa týmito vecami netrápili. Ale zase sme museli šetriť materiál. Napríklad zo šesťdesiatich minút sme museli urobiť pätnásťminútový film.

TECHNIKA

„Film je dieťaťom stroja a citu“ – je často citovaný výrok od prvého filmového teoretika Ricciotta Canuda. Výroba filmu je komplexný proces, ktorý si vyžaduje koordináciu ľudských zdrojov a technického vybavenia. Každý aspekt filmovej techniky hrá kľúčovú úlohu pri vytváraní finálneho vizuálneho a zvukového zážitku, ktorý diváci vidia na plátne alebo obrazovke. Najmä v období pred rokom 1989 slovenská kinematografia zápasila s nedostatkom kvalitnej techniky, čo kládlo na štáb nároky navyše. Potrebná bola vynaliezavosť, ktorá však prinášala aj isté riziko.



RUDOLF FERKO
kameraman a režisér
(2009)

Však som to zažil aj ja. Lebo keď sa išlo, napríklad, nakrúcať do miestnosti 6 x 3,5 metra... Dnes sa vezme jedno halogénové svetlo, dá sa do prostriedku na plafón, hodí sa ako nejaké hlavné svetlo, to stačí. Filmy boli strašne málo citlivé. Vo vtedajšej norme citlivosti, v dinoch, čo bola nemecká norma, mali pätnásť, šesťnásť dinov. Takže bolo treba svietiť v 1000 až 2000 luxoch ako základ, takže do takejto miestnosti šli štyri reflektory 5000-wattové a ešte 4 – 5 reflektorov 2000-wattových, a ešte nejaká lampa na prísietenie. To bola záplava svetla. Ale bol aj problém ako svietiť, aby to vyzeralo prirodzene, takže napriek veľkej technike, napriek tým veľkým ťažkostiam, kameramani museli vedieť svietiť. Dnes nemusia vedieť svietiť.

Áno, v 60. rokoch, začiatkom 60. rokov prišli predovšetkým nie ľahšie, ale novšie kamery. Čo sa týka kamier, oni mali v začiatkoch asi tri či štyri Arriflexky, staré Arriflexky, o ktorých sme žartom hovorili, že bojovali pri Stalingrade. To ešte boli Arriflexky, ktoré boli vyrobené počas vojnových čias. Málokto vie, že Arriflexky ako kamery sa vyrábali pre Wehrmacht. To boli prvé reflexné kamery na svete, mali sektor, ktorý popri svojej pôvodnej funkcii odrážal aj obraz z objektívu do hľadáčika kamery vďaka tomu, že jeho povrchovú časť tvorilo zrkadlo. Takže to boli veľmi pohodové kamery. Ale mali staré bránky, ešte filmové, ktoré boli z fibru, to bol taký špeciálny materiál, škrabali, každých pätnásť dvadsať metrov bolo potrebné otvoriť, vyčistiť, premazať... No katastrofa. Objektívy boli Pantachary, staré Biotary, napoly oslepené, neznášali „kontralicht“. Nepracovalo sa s filtermi, maximálne s oranžovým, žltým filtrom, iné techniky sa nepoznali. Svietilo sa pomerne kvalitne, ale vonku to už bolo horšie. No a vďaka tomu, že hore do kamerového oddelenia sa dostal náš bývalý kameraman, ktorý

pracoval v Spravodajskom filme, Gustáv Riccini, tak začal presadzovať kamery Arriflex. Ostatné kamery, čo sme tam mali... mali sme tam Bell Howell kameru, mali sme tam jednu BH, to bola československá kamera, dívalo sa cez film, a mali sme tam dve veľké kamery a jednu veľkú „švéchtu“ ešte z 20. rokov minulého storočia, to bola mimoriadna kamera, lebo bola veľmi robustná, veľmi veľká. Ale mala perfektný mechanizmus. Dokonca sa dala použiť aj na čiastkové trikové zábery. Ale pracovať s tým... Baterky sme mali takéto velikánske! Postupom času prichádzala nová technika, všetko sa skvalitňovalo, zmenšovalo, až nakoniec kamery boli na špičkovej úrovni.



ĽUBOMÍR ŠTECKO
kameraman,
dokumentarista
(2019)

Vtedajší formálny spôsob dokumentárnej tvorby určovala aj technika, ktorú ste mali k dispozícii. Predstavte si, že ste chceli natočiť, čo sa autenticky deje, vtedajšími kamerami. Mali ste kameru, ktorá bola buď boxovaná a vážila päťdesiat-šesťdesiat kíľ, ktorú ste s nejakým asistentom doniesli na miesto a prišiel zvukár, nasadil mikrofón a povedal tomu pánovi: „Teraz to vyskúšame, povedzte pár slov, a teraz môžete hovoriť, a teraz buďte spontánny a prirodzený.“ Takéto filmy sa točiť nedali, navyše, vtedy fungovali ako ručné len Arriflexky, ktoré vrčali ako mlynček, keď meliete kávu. Takže človek automaticky vedel, že je v zábere, a začal sa okamžite štylizovať. Nemohli ste natočiť kontaktný zvuk. Ak ste to potrebovali, museli ste byť s teleobjektívmi aspoň päť metrov od neho a kameru mať zakrytú. Ja som často používal kabáty, aby sa to dalo vôbec urobiť.

Druhá vec, ktorá narúšala autenticitu, spontánnosť a prirodzenosť, bola tá, že sa točilo na filmový materiál. Keď sa točilo na farbu, mali ste trojnásobok materiálu. Keď ste spustili kameru vo chvíli, to nestrihnete, tak isto

keď stopnete kameru, nestriháte okamžite. Jednoducho keď ste dostali materiál jedna ku dvom, museli ste použiť všetky zábery, ktoré ste natočili. Jedna ku trom znamená, že ste si mohli dovoliť niečo normálne. To limitovalo spôsob vášho nakrúcania. Museli ste mať presnú koncepciu. Bol to pomaly hraný film. Kontaktný zvuk sa dal použiť len veľmi málo, čiže to, že zachytíte nejakú autentickú situáciu, bolo takmer vylúčené.

Vlastne prvá tichá zvuková kamera, ktorá prišla na Kolibu, neprišla kvôli tomu, že by ju potrebovali dokumentaristi. Prišla kvôli tomu, že sme chodili točiť oficiality. Keďže vtedy bol prezident a celá vláda v Čechách, sem prichádzali vládne návštevy len na výlet. Na Spravodaj oznámili z ústredného výboru, že niekto príde, napr. Leonid Brežnev alebo Fidel Castro. Tieto povinné šoty sa na Spravodaji volali „musilky“.

Prákrát sa mi stalo, že sa súdruhovia, ktorí to mali na starosti, začali rozčuľovať, že tam vrčíme s kamerou. V televízii už mali tiché boxované kamery, keďže to bol menší formát a ľahšie sa to dalo odhlučniť. Niekoľkokrát som sa tam s nimi pohádal. Hovorím: „Môžem aj odísť, keď sa vám to nepáči, ale inú kameru nemáme.“ Potom zakúpili na Kolibu béelku Arriflexku (Arriflex BL), prvú zvukovú kameru. Hovorím, nebolo to kvôli dokumentaristom, ktorí chceli točiť autentické filmy a bezprostredné veci. Táto kamera už umožnila nakrúcať trochu iné filmy. No keďže to bola len jedna kamera, tak sa jej nasadzovanie plánovalo.



VLADIMÍR HOLLOŠ
kameraman
(2017)

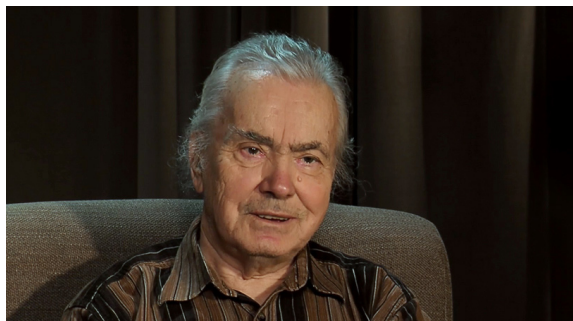
V tom období bol problém so zariadeniami. Myslím zariadenia na odstránenie trasenia helikoptéry. Helikoptéra má vysoké vibrácie. Raz sa mi v jednej helikoptére, ktorá silne rezonovala, rozpadla počas nakrúcania

optika. Snímali sme primitívnym spôsobom. Z ruky, cez otvorené dvere alebo okno. Takže sme z tých dverí trčali a vyrábali zábery totálne primitívnym spôsobom. Napríklad sa mi stalo, že na začiatku, ako som začal pracovať v Spravodajskom filme, dostal som na starosť *Letopisy*, vtedy sa robili časozberné zábery, bola to stavba Mostu SNP. To som mal na starosti. Vždy, keď sa tam niečo menilo alebo postavilo, tak som išiel a natáčal. Postupne sa to zberalo. Zavolali, že chcú niečo nové. Lebo oni si zadali tému. V Spravodajskom filme som mal niekoľko takých *Letopisov*. Natočil sa materiál, ktorý sa skôr alebo neskôr použije. Stretli sme sa dvaja amatéri. Vymyslel som si, že bude fajn natočiť to z lietadla, preletieť okolo hradu, a tak ukázať tú trasu. Zdola sa to nedalo nijakým spôsobom natočiť. Zhora tú trasu; presne ako tá cesta príjazdová je a ako bude most a ako sa bude vchádzať do mesta. Vybavilo sa lietadlo, šiel som na vajnorské letisko, tam bolo športové lietadlo, mladý pilot, ktorý ešte tiež s nikým nerobil zábery kamerou. Rozmýšľali sme, ako to urobiť. Tak sme vysadili dvere z lietadla, ja som si zobral kameru do ruky, mňa priviazal takým trojmetrovým lanom a išli sme. Ako sme oblietavali most, tak samozrejme naklonil lietadlo, ja som kľáčaľ a točil som záber. Ako sa stále nakláňal viac a viac, začal som sa šmýkať a išiel som vypadnúť cez dvere. Rukou som sa zachytil rámu dverí a som si hovoril, keby som vypadol z toho lietadla, čo by sa vlastne stalo; visel by som pod lietadlom na lane. Za takýchto podmienok sme točili, tak sa začínalo a tak nezmyselne sme točili. Potom bolo vymyslené zariadenie, ktoré sa dávalo upevniť pod lietadlo. Z kabíny sa dala zapnúť iba baterka a išlo to. Len tam ste mali jeden širokouhlý záber a nevideli ste, čo snímate. Nebola tam ešte obrazovka. Takže to boli pekné zábery, plynulé, nedrcalo to. Bolo to lietadlo, nie helikoptéra. A ten záznam bol dobrý, len vlastne ste nevedeli, čo bude vidieť. Ďalšia vec bola, že sme dávali dopredu sklo alebo optiku, nejaký hmyz alebo čokoľvek sa tam mohlo chytiť a vlastne celý záber bol pokazený. Maximálne ste tam mohli mať malé množstvo materiálu, lebo samozrejme, keď ste chceli prebiť novú kazetku, museli ste pristáť. A mám plno iných historiek z točenia, ktoré sú presne na takejto úrovni amaterizmu. Samozrejme, že na Západe boli zariadenia, ktoré úplne odstraňovali vibrácie.



MARGITA ČERNÁKOVÁ
strihačka
(2010)

To boli strihacie stoly. Potom sme mali mechanika, ktorý to vylepšoval, pretože to sa každú chvíľu, čo ja viem, remeň utrhol, nefungovali taniere, nekrútilo sa to... Neskôr sme mali strihací stôl Zeist, takže sme si mysleli, že to bude úžasné. Malo to šesť tanierov, ale obrazovka bola takto dolu, dnu v stole, čiže tam ste takto sedeli, a keď ste chceli, aby aj režisér videl, čo tam má, tak bola hlava pri hlave, veľmi nepríjemné. Manipulácia bola veľmi náročná. Neskôr, keď už boli tie (eftépacké) stroje, to sa nedá porovnať. Mali sme staré Klanguy, staré Meopty, potom vylepšené Meopty, ale čím boli vylepšenejšie? Bol to taký kombajn. Previjáky a technika okolo toho... Potom prišli rýchle previjáky. Inak to bolo na kľuku, takže ste krútili doalevu, ale keď prišli stroje na motor, tak to bola paráda.



MILAN MILO
kameraman a režisér
(2016)

Technické zabezpečenie bolo na priemernej úrovni. Nám chýbalo všeličo. Mali sme ešte staré Arriflexy. Cameflexov bolo málo. A zvukovej techniky a hlavne zvukových kamier bolo tiež veľmi málo. Tie boli obrov-

sky drahé. Preto som spomínal, že sme sa tešili koncom roka, koľko prideli ministerstvo a tak ďalej. A vždy to bola jedna-dve kamerky nejaké, pridružené zariadenie alebo baterky. Baterka voľakedy, keď som nastúpil, vážila tridsať kilogramov. To nosil jeden chlap. Jeden chlap silný alebo dvaja, a keď sme šli do hôr, tak to bolo čo nosiť. Taká spotreba bola. Obrovské bedne na koženom páse, remeni. Strašné. Zlé zabezpečenie. Nemali sme žiadnu podvodnú kameru. Žiaden box, do ktorého by sa dala umiestniť. A to, čo som spomínal, to bolo spredu sklo, zozadu kovový dekel, aby sa tam dal nasúvať, to sa odšroubovalo, a než odšroubujete tridsať šroubov, namiesto toho, aby ste to jednoducho takto zacvakli... tak sme to šroubovali. A teraz boli kamery, na kamerách motory synchronizované, ktoré strhávali políčko. Čiže okamžite, ako ste to spustili, prvé štyri dierky boli roztrhnuté a kamera šla, vy ste nemohol nič kontrolovať a hrkotalo to. A predstavte si, že by ste vyšli von v takom Bulharsku z mora, natočíte a zistíte, že kamera sa nepohla, teda filmový pás. To je strašné. Zvuk bol katastrofálny voľakedy. Stále sa len tie so sebou nosili. Nič miniatúrne, nič také. No bolo to zlé vybavenie. Nesplňalo parametre nejakej modernej doby. A ešte jednu vec spomeniem, to sa netýka len kamerovej techniky, ale aj osvetľovacej techniky. Lampy boli v katastrofálnom stave, boli jóditky a všelijaké. Neboli vôbec na to sieťky a také veci. Predstavte si, čo sa nám stalo, keď sme točili *Od umelej obličky k transplantácii*. Mali sme rozostavené v sále operačnej lampy, bez krytov, už mal prísť pacient do miestnosti na ten stôl, a naraz obrovská rana, vybuchla žiarovka a rozsypalo sa to po celej miestnosti. Keďže predtým už dezinfikovali miestnosť – znovu. Predĺžilo sa to, pacient musel počkať. Takéto situácie sa stávali. Neúnosné to bolo.

Vlastné vynálezy práve súviseli s tým zlým stavom techniky, chceli ste niečo robiť, napríklad niečo nad operačné pole. Aby som nemusel zavadzať chirurgom, nie ja, kameramanom tam bol Grussmann, Jožko, no tak sme vymysleli, opäť to súviselo s technikou veľkou, objektívy veľké, kamery veľké, pľac sa tam musel spraviť, aby ste mohli vidieť na operačné pole. Tak sme to takto vyriešili. Raz uplatniť a potom čakať, kedy náhodou zase bude možnosť to využiť. Tam sa nedá vstúpiť, že si tam vstúpite nad toho chudáka a jemu tam vyberajú obličku a vy tam budete čumákovat.

No, potrebovali sme sa tým zariadením nad to operačné pole dostať, ako vravím. Chirurgovia vyberali obličku, transplantácia obličky. Čiže, vy-

brali mu starú obličku nefungujúcu a namiesto nej dávali od darcu. Bolo to vlastne rameno, ktoré sa dostalo presne, pretože bolo vo vzduchu, na to sa umiestnila kamera, ktorá kolmo snímala dolu. Číže nikomu to nezavadzalo, ani svetlo sa nebralo, nič, a mohlo sa bez problémov snímať práve to pole. Bol tam vyvedený transfokátor, kde sa to rozširovalo, zužovalo a tak ďalej. No a operovalo sa, otvorilo sa to miesto, vybrala sa chorá oblička, nefungujúca...

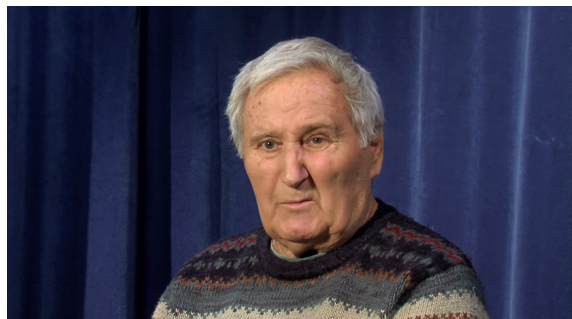
Ale môže sa to všelijako robiť, tie operácie. To ma predtým pozvali, predtým mi zatelefonovali, operačný tím, hlavný profesor Zvara, aby som sa prišiel podívať, ako to prebieha. Tak som tam raz bol, musel som prísť veľmi skoro. Bol som tam. Prišiel som, pripravili mi, aby som videl, ako to beží. Takže mal som už nejakú skúsenosť, ako to vypadá, kde kameru mám dať.

Alebo áno, tí *Sánkári*. Vyrobili sme také, zase to nemali v kamerovom, kdeže. Tam vyrábali, neviem, čo si tam vyrábali, granáty alebo čo, pre zbrojnú výrobu. Zvyšovali výkonnosť z fabriky. *Sánkári* to bol iný prípad. To sme potrebovali dynamické jazdy, tak sme spravili taký vynález, no vynález, to už bolo jasné, dávno známe, že medzi nohy na sane sme upevnili kameru, taký nadstavec, kamera sa dala otáčať aj dopredu, aj dozadu. Číže na nohy alebo na tvár, ktorá v tom koryte sa trasie, a boli to úžasné zábery. Neviem, videli ste to? Videli ste tých *Sánkárov*? Tri sú tam. S Milanom Černákom ktorý je známy, vysadený na tieto športy. No pozrite sa, ja to síce hovorím ex post, dávno potom, čo sa to stalo, ale asi bola taká doba, že sa nijak inak nedalo, lebo peňazí bolo málo a myslím, že sa kupovali za valuty tieto všetky prístroje. Takže to sa museli takéto veci robiť.



PAVEL FORISCH
vedúci filmovej
produkcie a výroby
(2013)

Tak Bródy ma zasvätil do všetkých kamier, boli tam bé-há-čky, Šlechta, to boli kamery, do ktorých sa pozeralo cez materiál, vtedy si kameraman musel dávať cez hlavu čiernu handru – jeptiška sme tomu hovorili, aby vôbec cez tie materiály videl. No a ostatné kamery, ktoré boli, boli frontové kamery Arriflexky, ale tie boli veľmi zničené, alebo Belhovelky (Bell & Howell), to boli originál americké kamery, a potom nám došli tie isté kamery ruské, volali sa Konvas 50, a mali takú istú technológiu, to bola presná kópia americkej Belhovelky, len malo to len tridsať metrov, tridsaťmetrovú kazetu, a tá kazeta bola prakticky otvorená, museli sa kamera aj materiál zakladať v tmavom pytli, my sme tomu hovorili pytel, bolo to čierne zamatové vrece, do ktorého sa vložil celý materiál, a do toho sa založila nová kazeta, a to sa opakovalo x-ráz, tridsať metrov bola jedna minúta presne. Tie frontové Arriflexky boli šesťdesiatmetrové a stodvadsaťmetrové, tie boli prijateľnejšie, ale veľmi poruchové, všetko mali zničené prakticky, bránky mali zničené, tie škrabali, tie kamery, optiky mali modrý závoj od zimy alebo od veľkého tepla, ktoré na tých frontoch tie kamery museli prežívať.



ĽUDOVÍT HANÁK
kameraman, režisér
environmentálnych
filmov
(2018)

No ja som mal to šťastie, že som skončil Vysokú školu výtvarných umení. Myslím si, že som obraz mal celkom dobre v oku. Kompozície by som tiež mal mať v oku. Lebo som pracoval s obrazom, s výtvarnosťou toho všetkého. Tie prirodzené prostredia v tej krištáľovej vode zelenej, veľmi často studenej, ti vytvárali také mysteriózne svety, že keď si mal vzťah ku kompozícii, ku kráse a k všetkému výtvarnému, tak si dokázal nájsť prostredie, ktoré bolo skutočne mimoriadne. A spočiatku som to zaznamenával, ja som nefotografoval, ja som išiel hneď na filmový obraz. Mal som kameru super-osmičku. Tuším Eumik, tak sa volala. To som si kúpil. Ako výtvarník som zarábala toľko peňazí, že som si neskôr postupne všetku tú techniku kúpil sám. Nebol som na žiadnu organizáciu, okrem kompresora, ktorý mi tlačil vzduch, nebol som odkázaný. To znamená, že som mal vlastný oblek, francúzsky alebo americký oblek, Harvey alebo ešte nejaké iné boli. Potom obal som si kúpil. Cez Viedeň alebo cez Stuttgart, tam som mal kamarátov, mi poslali na tú kameru. Box, „kejs“ na tú kameru. To každá kamera, proste boli čísla kódov, a to sa viazal ku tej kamere taký box. Potom som si musel kúpiť svetlá pod vodu. To nie ako teraz, že si dáš filtriček a ideš aj bez svetla s kamerkou, ktorú keď ideš do vody, vydrží ti hodinu, proste môžeš ju zapnúť na brehu a točíš, potom si to vyselektuješ a zoberieš si len dobré zábery. Tam to tak nebolo. Tam to bola jedna cievka, ktorá bola tri minúty, a keď si skončil ponor, keď si skončil zábery, musel si vyjsť von, skončiť ponor. To nebolo také jednoduché, keď si bol v hlbšej vode. Musel si dodržať čas toho vynorenia, musel si ísť von, osušiť si ruky, zobrať si filmový rukáv, kameru osušiť, strčiť to do toho rukáva a vymeniť cievku. A znovu sa obliecť, ísť do vody a zanoriť sa a hľadať ďalej. Títo, čo teraz chodia, ani ne-

vedia, čo vtedy musel filmár pod vodou absolvovať. To je nepredstaviteľná demokratizácia, čo sa teraz robí. Nepredstaviteľná! Pre filmára, ktorý točil v osemdesiatych, sedemdesiatych aj začiatkom deväťdesiatych.

Áno, dve veci sa nedali robiť, lebo tá technika bola príliš veľká na to, aby som ju všetku vláčil so sebou... Teraz je to iné, teraz sa dá aj aparát, aj iná záznamová technika nosiť, ale vtedy to bolo: veľké kisne... A okrem toho, keď si filmoval, tak už pri tej superosmičke som mal svetlá. Tak keď som točil, čo ja viem Eclairom, to bola 16-tka, alebo keď som točil Bolexkou, tak súčasťou toho bola rampa, z jednej aj z druhej strany boli svetlá, a tie svetlá museli byť dosť silné, sa pamätám, že 250 wattov bolo na jednom, s 500 wattami som svietil. V strede bola kamera, z pravej strany bol jeden reflektor, z ľavej strany druhý reflektor, reflektory sa dali natáčať, tuším som mal aj vertikálnu možnosť točiť to, ako keď som išiel do jaskýň, aby som si mohol osvetliť tak, ako som to potreboval, alebo keď som robil organizmy, ryby a tak ďalej, tak to potrebovalo určité svetlo, ktoré bolo silnejšie. V tme keď si šla alebo nočný ponor keď som robil. Tak to museli byť nabité tie svetlá a ešte bola aj taká situácia, keď som robil nočný ponor, že som ťahal malý čln za sebou a v tom člne boli dve autobaterky, mal som kábel dvadsaťmetrový, ešte som mal k tomu 500 wattové svetlo, ktoré mi svietilo zo zdroja, ktorý bol v tom člnku, a som to ťahal za sebou. Išiel som ako taká ponorka, mal som svetlá na kamere a mal som ešte jedno svetlo, ktoré bolo na spodku silné, to bolo dotované energiou z toho člna. Ten čln si videla... No ten, čo tam náhodou prišiel na ten Dunaj, tak si myslel, že sa blázni alebo že sú svetlonosi nejakí pod vodou... Videl len veľkú žiaru, ktorá takto cestuje pod vodou...

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 vďačným 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 Michaeli, Ernest Stredňanský, Igor Ciel, Peter Balgha, Franek Chmiel a ďalší.



VIDO HORŇÁK
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 stranícke 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 oľúkavajú, 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 Michaeli, ktorý toto celé v Lit-dram zorganizoval, ten bol, samozrejme, tiež pyšný. Ivan Balada 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 direkto-

rov 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 – ved' 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 jedno-

aktovky. A pretože išlo v tej dobe o absurdné divadlo a u nás na Slovensku nejake 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)
ŠIMONČÍK**
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.



FRANEŠEK 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 odrezať, 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 rozhladenejší a začali viacej rozmyšľať, boli spontánnejší. Napríklad, Chudík bol už vtedy veľmi rozumný, nešiel do toho s veľkými gestami, a to bolo podstatné. Niekedy človek, ktorý začne rozmyšľať 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 technoló-

gia 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 televíznu 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 televíznu inscenáciu v tom čase, pretože sám som si spytoval 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 vysielane 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 nespolupracoval 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 Dreisero-va *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 reprí-zovanú, 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 nevnímam. 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 Televíznu 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 škrtáť. 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

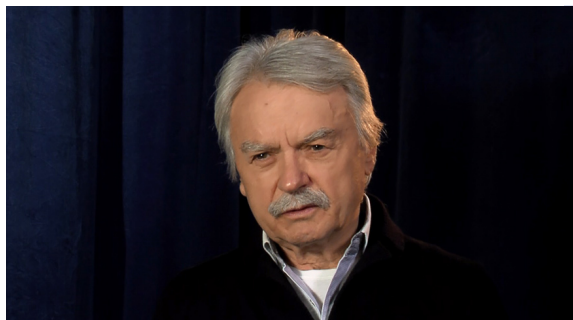
televízie mi povedali, že okamžite ma zoberú a že by som to dokončil už v internom. A tak som sa dostal do televízie.

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 Mistrik, on hral Cigánov kdekokoľvek, 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 technológiou. 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. Však 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 namietajú, keď niečo bolo natoľko populárne. Lebo čo sa budú ťažovať. 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 Hornákom. 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, Kňazko, 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 prostredí, 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 lúčničari 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 Konštruktívneho 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 Stražovcom, 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. Dosť 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 простého 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, *Ľahučký 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 priškrtli, tie stránicke 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 číne. 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 navela navela 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. Niektorí povedali, že tento film sa už nikdy nebude vysielat'. Zavreli ho do trezoru. Ale ja som nemal z toho žiadne konzekvencie.

VEDĽAJŠIE ZAMESTNANIE: MATKA

Dlhometrážny dokumentárny film režisérky Evy Štefan-kovičovej (1990) je priekopníckou sociologickou sondou do života ženy od budovateľských 50. rokov po upadajúci socializmus konca 80. rokov. Film je zostavený z archívnych materiálov aj z výpovedí žien rôznych sociálnych vrstiev. Ide o nelichotivý obraz spoločnosti, v ktorej nefungujú základné služby, ženy pracujú v zlých pracovných a hygienických podmienkach a na vlastné deti im nezostáva čas. Film bol dokončený po novembri 1989 a ironický komentár k nemu nahovoril hudobník a humorista Jaro Filip.



MARGITA ČERNÁKOVÁ
strihačka
(2010)

Najprv bol výber archívneho materiálu. Eva mala vymyslený scenár, myslím, že jej s tým pomáhal aj Leo. Tak sme hľadali v archívoch, prešlo sa kilometre materiálu, potom prišiel materiál a súčasne s tým sa natáčalo, zatiaľ čo sa spracovali tieto dublety. Keď prichádzal materiál do strižne, boli sme bezradní, pretože sme to museli podľa niečoho rozsortírovať a potom to začať skladať nahrubo. Vo filme boli výpovede aj proti, aj za, ak sa riešil nejaký problém. Takže mohli ste urobiť nejakú sekvenciu a použiť k tomu výpoveď, ktorá bola za, a mohli ste použiť tú istú sekvenciu a použiť k tomu výpoveď, ktorá bola iná. A teraz to dáte všetko dokopy a má to fungovať. Ešte urobí svoje aj komentár, ktorý napíše taký múdry človek a prečíta ho, myslím, Jaro Filip. Excelentne. Viem, že napríklad teraz majú študenti málo času na dokončenie filmu. Majú termín, keď sú v strižni, a šup šup, musia to spraviť. My sme niekedy... ale myslím si, že sa to dalo stíhať, že sme teda mali nejakú koncepciu, ale zrazu nám niečo iné napadlo alebo prišiel iný materiál, ktorý to mohol celé posunúť, tak sme to skúsili, ako to bude fungovať. Muselo sa to teda strihnúť a pozrieť sa, ako to vyzerá. Čo bolo lepšie? Toto alebo to predtým? Ukázali ste to dramaturgovi alebo aj šéfovi a tí mali pripomienky. Akceptovať tie pripomienky? Musia sa akceptovať? Nemusia sa akceptovať? Bola to strašne zaujímavá práca. Som rada, že som to celé robila. Samozrejme, krásne boli posledné roky mojej práce, pretože tam už som mala všelijaké skúsenosti od tých múdrych režisérov a pánov, neskutočného Andreánskeho, Slivku. Tým som možno všetky tieto skúsenosti nadobudla.



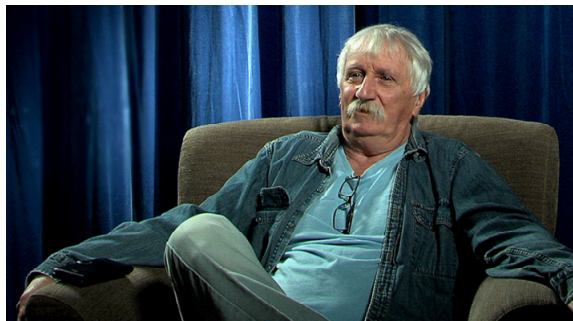
EVA ŠTEFANKOVIČOVÁ
režisérka
(2012)

Po prvé by som opravila, že ten film nie je iba z dokumentov. Len prvá kapitola, päťdesiate roky, sú historické, všetko ostatné je natočené. K tomuto filmu som prišla tak, že som pre televíziu robila film, ktorý sa volal *Prázdné hniezda*, dokument o ženách, ktoré vychovali viac ako desať detí a na starobu žijú samy. Vtedy som strašne veľa pochodila, lebo príprava bola úžasná v tom, že sme si mohli nájsť typy, chodiť po Slovensku. Tak som sa vlastne dostala do ženskej problematiky, ktorú som chcela vo filme ukázať, navnadilo ma to tak, že by som chcela natočiť film. Dopredu som si pripravila fabriky, dopredu som si pripravila rozhovory so ženami, ten film bol vopred pripravený, na ňom som sa naozaj dosť narobila. Film mal pomerne veľký úspech až na jednu krajinu, kde ma pozvali. To bolo Nemecko. Tam sa veľmi postavili proti tomu, že celý čas sa bojuje za emancipáciu žien a ja ich zas posielam do detských izieb a ku šporákom. V tejto chvíli sa mi ten film zdá trochu zbytočný, pretože práve ako som si ho teraz po rokoch pozrela, som zistila, že sa vôbec nič nezmenilo. Je síce pravda, že vy môžete ostať s dieťaťom ako chcete dlho, ale nemá vás kto živiť, nemáte z čoho žiť, tie sociálne podmienky sú dneska katastrofálne. Vtedy vám aspoň štát dával do troch rokov nejaké peniaze, teda núkal, aj keď ženy nechceli ostať doma. Ale v tejto súvislosti mi napadla ešte jedna téma, ktorá by mohla byť zaujímavá, ale ju samozrejme už nikdy nenatočím, osud ženy, ktorá má obdobie, keď vychováva dieťa, potom to dieťa rastie, s ním rastú problémy, čím je dieťa dospeljšie a väčšie, tým sú aj problémy väčšie, a naraz bum, príde obdobie, keď vám začnú starnúť rodičia, musíte sa o nich starať a doopatrovať, a teraz, kde je vlastne tá škárička, keď má žena čas aj na seba? Takže sa ani nečudujem dievčatám, ktoré nechcú ísť do manžel-

stva, nechcú mať deti a tak ďalej. Doba na dokumenty je dneska úžasná, mladým ľuďom závidím a strašne im to želim, nehovoriac o tom, že ľudia sú takí otvorení a povedia vám aj veci, ktoré by nikdy nepovedali.

Teraz hovoria, ako si to mohla vtedy natočiť? Lebo pravda je, že my sme ten film začali pripravovať v osemdesiatom siedmom. Točili sme ho 1988 – 89 a v deväťdesiatom išiel von. Možno by ho vtedy neboli pustili, ale dovolili mi ho točiť. Čiže už tá doba akoby priala tým otvorenejším veciam. Iný tvar by nemal, len v tom komentári by asi nebol taký odvážny.

Zámerné som vybrala toho Jara, práve pre tú miernu iróniu, ktorú mal, a hrozne som sa vyhýbala komentátorom, ktorí v tom čase boli, lebo to boli tí Štefucovci a ich dobrá, krásna slovenčina, a tú som nechcela. Celý ten film bol prostě taký... Pýtala sa ma dcéra, že prečo sme to netočili na farbu. To bol film, ktorý by farbu nezniesol. A presne to potreboval mať v hudbe aj v slove. Ten film nemal byť „veľký“.



LEO ŠTEFANKOVIČ
scenárista
(2022)

Myslím si, a to je také poučenie, že skôr, než človek chce niečo napísať, musí veľmi veľa rozmyšľať a aj veľmi veľa študovať. Ten hraný film vychádzal z môjho detského zážitku, ale všetko ostatné je vymyslené, len začiatok, ten prapôvod príbehu, bol môj. *Vedľajšie zamestnanie: matka* je projekt mojej manželky. Ja som vlastne vymyslel názov, alebo teda podnázov, je to parafráza knihy G. B. Shawa *Sprevodca inteligentnej ženy... socializmom a kapitalizmom*. A to som aj naozaj čítal, čítal som hrozne veľa všakovakých vecí, no a ja som teda vytvoril ten historický kontext, členenie na kapitoly a to, čo vychádzalo zo skutočnosti, robila moja manželka dokumentaristka.

Ona bola režisérka a mala posledné slovo. A ja som robil, čo som vedel, aj sme sa samozrejme škriepili. Vrátil by som sa zasa k *Vedľajšiemu zamestnaniu: matka*, my sme sa nie celkom zhodli na tom, že v čom je problém a ako to teda vnímam ja. Preto to, čo sa jej pozdávalo, si zobrala, čo sa jej nepozdávalo, si nezobrala.

ZÁNIK KOLIBY

Vo filmových ateliéroch na bratislavskej Kolibe sa nakrúcali filmy od začiatku 50. rokov. Po udalostiach Novembra 1989 a následnej zmene režimu z totalitného na demokratický sa zdalo, že svitá na lepšie časy. Slovenskí filmári založili Slovenskú filmovú spoločnosť a mali záujem štúdiá privatizovať. To im však štát za vlády Vladimíra Mečiara rôznymi úskokmi nedovolil. V roku 1993 sa spustilo masívne prepúšťanie zamestnancov, onedlho potom štúdiá zanikli.



ĽUBOMÍR ŠTECKO
kameraman,
dokumentarista
(2019)

Celé dobrodružstvo filmu na Kolibe skončilo tým, že sme dostali list. Dostali sme list z Koliby, ja osobne teda dva listy. V jednom mi oznámili, že chcú odstrániť tie krivdy komunistického režimu a s okamžitou platnosťou ma preradili do najvyššej honorárovej skupiny. Druhý list bol taký, že s okamžitou platnosťou film končí ako organizácia a nás prepúšťajú. Tak sme sa ocitli, ako som hovoril, presne ako tie dievčatá na ulici. Museli sme si hľadať nejakých svojich zákazníkov. Filmári boli jedni z prvých nezamestnaných. Pamätám si niekde, dnes už neviem, na ktorej ulici to bolo, ako je nezamestnanecký úrad, museli sme na ten úrad prísť a prihlásiť sa do evidencie. Vtedy som fakt nevedel, čo budem robiť. Skončilo to tragicky, ako sa hovorí, že nešťastie nikdy nechodí po horách.



PAVEL ŠIMÁČEK
hlavný osvetľovač
(2016)

Ťažko povedať jednoznačne. Takéto privatizácie prebehli aj v Maďarsku, v Čechách, ale nezlikvidovali si svoju kinematografiu. Poviem jednu vec a možno som sentimentálny, lebo som tam robil 53 rokov doteraz a

pozerám sa na to trochu inak. Sú veci, ktoré sa majú uchrániť pre ďalšie generácie, pretože to je kultúra. To nie je konzerváreň, čo niekde rozkradli. To sa nemalo stať. A kto bol presne na vine? Myslím, že celý národ. To nie je možné, aby vtedy žijúci dovolili takúto vec. Ale neviem presne povedať: „Ten bol na vine, ten bol na vine...”



PAVOL SÁSIK
zvukový majster
(2010)

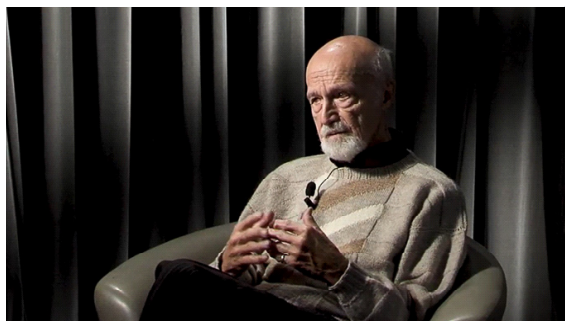
Ten zánik naozaj nastal. My ako tvoriví pracovníci sme dostali pokyny, aby sme boli na telefóne, dali nám trojmesačné smiešne odstupné. Ja som si to ešte predĺžil viac ako o rok, keď som prešiel do dabingového štúdia. A to je vlastne odpoveď na otázku, čo sa naraz stalo, že som jeden rok urobil štyri hrané filmy a ďalší rok nič. No nakoniec aj dabingové štúdio zaniklo. Bol som dokonca tri mesiace registrovaný na úrade práce ako nezamestnaný.



JURAJ STEINER
umelecký maskér
(2016)

No nedá mi to nepovedať v opačnom poradí, pretože to, že som sa ocitol na živnosti, nebola moja vôľa. Po osemdesiatom deviatom roku, možno sa

to aj niekde dostane do nejakej literatúry, tá Koliba nás vlastne vyhodila v deväťdesiatom prvom roku, rozviazala s nami všetkými pracovný styk. Dala nám trojmesačné výpovedné lehoty a mala úplne iné ciele, a vlastne nás odsúdila na to byť živnostníkmi. Bolo tam veľa ľudí. Veľa z nich by tam možno dodnes pracovalo a pracovali by tam všetky dielne, všetok servis pre film, to dnes neexistuje. Za to sa ale v Československu ani na Slovensku nikomu nič nestalo, nikomu nebolo proste toto dané za vinu, a keď si dneska porovnáte že Barrandov má svoju značku, má svoje aj keď privatizované dielne a svoj servis a všetko okolo toho, a funguje tam život, tak politici vlastne týmto rozhodnutím zobrali slovenským filmárom aj domov, aj značku slovenský film Koliba, aj všetko a vlastne z nich spravili bezdomovcov.



MILAN ČERNÁK
režisér, dramaturg,
riaditeľ Slovenskej
filmovej tvorby Koliba
v rokoch 1990 až 1991
(2012)

Bol to veľký kolos, čo sa napokon ukázalo ako hendikep. Mal obrovské sklady, zásoby, všetko, čo filmová tvorba a výroba potrebovala. Na druhej strane bola Koliba personálne nadúnosne vybavená, niekoľko desiatok ľudí nič neprodukovalo, len si chodili na Kolibu pre výplatu. Bolo roky verejným tajomstvom, že režisér, ktorý desať rokov nič nenakrútil, dostával plat, dramaturg, ktorý ani nechodil na Kolibu, dostával plat. Čiže toto neznamenal dobré medziľudské vzťahy. Z tohto hľadiska situácia nebola dobrá, ale za najväčšie negatívum považujem trieštenie názorov na to, čo sa s Kolibou má v budúcnosti diať. Jasné bolo totiž jedno, že štátnym dotáciami je koniec.

Jednou z našich prvých úloh bolo vlastne už na deväťdesiaty rok získať peniaze na dokončenie rozbehnutej tvorby z roku osemdesiatdeväť, aby tie filmy boli vôbec dokrútené. Tam bolo niekoľko hraných filmov, veľký televízny projekt o Štúrovcoch, päťdielny, to bolo päť celovečerných filmov,

ktorý bol možno v tretine alebo v polovici rozpracovanosti, samozrejme krátke filmy, okrem iného boli rozkrútené už vtedy aj Hanákove *Papierové hlavy*, len sa to ešte vtedy tak nevolalo. To bola prvá úloha – získať nejaké peniaze, to sme doslova chodili prosiť do národnej rady, aby schválili nejaký zákon, pretože to boli revolučné časy, ktoré okrem iného prinášali aj proste búranie všetkého, čo fungovalo dovtedy. A to v tej ekonomike niekedy malo katastrofálne následky. No a názory na to, že čo s Kolibou ďalej, ako by mala byť organizačne usporiadaná, sa začali trieštiť, nehovoriac o tom, že existovali sily, ktoré v tomto období akejsi neistoty, totálnej neistoty chceli osobne z toho profitovať.

Predtým bola Koliba rozdelená na jednotlivé štúdiá, Hraný film na tvorivé skupiny, Štúdio krátkych filmov, Spravodajský film, Animovaný film aj Videoštúdio. Vznikla napríklad tendencia sprivatizovať Spravodajský film, pretože ten bol dislokovaný inde, mal svoje kamery, strihacie stoly, čiže technické zariadenia, tak si povedali: „To je naše, my sa oddelíme od Koliby a budeme robiť ako súkromná firma.“ To isté chcelo robiť zvukové štúdio alebo dabing, ktorý chcel pre seba uzurpovať zvukové štúdio, a začali vyrábať pre televíziu, pre všetkých ako súkromníci. Takže my sme museli veľmi úzkostlivo strážiť, aby sa nám Koliba nerozpadla, pretože bola perspektíva, že sa môže udržať len ako jeden celok. Pretože rozbiť materiálnu základňu znamená stratiť to najdôležitejšie. V tom prvom období deväťdesiateho roku nebolo vôbec jasné, ako sa bude vyvíjať hospodársko-ekonomický systém v celej krajine. Tak nemohlo byť ani jasné, aké miesto bude v tomto systéme zastávať Koliba. Začali sme vytvárať modely, a ten, ktorý som s vedením presadzoval, bolo vytvorenie štátnej akciovej spoločnosti z Koliby. Okolo nej by existovali jednotlivé tvorivé skupiny ako dcérske spoločnosti. Tie by mali svojho reprezentanta a malú dramaturgickú skupinu, ktorá by pripravovala výrobu. Výrobu by si objednávali v materskej akciovej spoločnosti. To bola naša predstava, ktorú sme na niekoľkých desiatkach strán neustále prerábali, vylepšovali, predkladali na ministerstvo kultúry. Tam ju najprv schválili, potom chceli, aby to schválil úrad vlády, tak ju aj tam schválili, lebo si nevedeli predstaviť nič iné, tak sa to vrátilo na ministerstvo kultúry, kde nám to ekonómovia schválili. Neschválil to však odbor kultúry, konkrétne riaditeľ odboru kultúry. Vtedy začal proces vyslovených nátlakov na mňa, aby som neustále prepúšťal, aby sa tá Koliba scvrkávala, a my sme každý týždeň museli podávať

výkazy, koľko ľudí odišlo. Najprv odchádzali len takzvaní nadbytoční, potom tí, ktorí už mohli ísť do dôchodku. Potom to však začalo naberať nepríjemné rysy. Začalo sa rátať – osem maskérov, postačí šesť, čiže idú dvaja preč, o dva týždne už ani to nebolo dosť, išli ďalší dvaja. Takto sa Koliba scvrkla na okolo päťstopäťdesiat ľudí z tých vyše tisíc sto, ale aj to bolo pre tohto pána riaditeľa stále málo. Stával som sa nedôveryhodný a neschopný manažovať Kolibu. Zorganizoval stretnutie ľudí, ktorých si sám vybral, bolo ich desať, a predložil tam návrh na moje odvolanie, lebo som nezvládol vedenie Koliby. To bolo v lete deväťdesiat jedna, čiže som vydržal rok a pol, ináč sa priznám, že som si to na začiatku osobne otipoval na tri mesiace, čiže z tohto hľadiska to bol veľký úspech. No a týchto desať ľudí ma pomerom sedem ku trom odvolalo. Paradoxne tam boli aj členovia vedenia, ktorým ale nedal hlasovacie právo, pretože nemali ako moje vedenie do toho čo hovoriť. Tak to skončilo a bol koniec mojej kariéry. Ostal som síce zamestnancom Koliby, ale prežíval som to subjektívne veľmi ťažko. Mesiac som nevedel na Kolibu vstúpiť, čo mi samozrejme aj vytýkali, keďže som naďalej bral plat. Potom som okamžite požiadal o odchod do dôchodku, pretože som mal päťdesiatdeväť rokov.

Samozrejme som videl, že začína to, čoho som sa najviac obával a čomu napokon Koliba podľahla. Postupné presadzovanie osobných vplyvov. Ja sa nebojím to pomenovať menom, že tam začali fungovať kliky, v rôznych obdobiach rôzne. Tak ako sa vyvíjala politická situácia, raz bola pri moci, lebo zas to bolo to isté, pri moci bola raz tá strana, potom tá strana, a tá si tam dosadzovala svojich ľudí, a títo z tej Koliby proste ťažili, preto Koliba skončila tak, ako skončila, filmárska obec bola rozdrobená a nestačila vytvoriť názorovú protiváhu, aby proti týmto skupinám vedela postaviť nejakú reálnu alternatívu. Existovala napríklad akciová spoločnosť filmových tvorcov, ale aj tá nevedela presadiť nič, lebo sa, nevedeli sme sa na ničom dohodovať. Mal som takú skúsenosť aj už, to sa samozrejme odrážalo aj v období, keď som tam ešte pôsobil. My sme, vtedy to bola také moderné, každé dva týždne usporiadali brífing, to bolo všeobecné rokovanie vedenia so zamestnancami. Povedal som, čo sa za dva týždne stalo, čo sa bude diať, a ľudia na to reagovali. No a tam sa prejavovali už vždy tieto názory, že jeden chcel ťahať doprava, druhý doľava a tretí dozadu, len do toho predu sa nikomu akosi nechcelo, takže toto bola aj tragédia, prečo Koliba skončila tak, ako skončila, ja som vlastne s filmom od tej chvíle prestal mať čokoľvek spoločného.



RUDOLF FERKO
kameraman
(2009)

Slovenskí filmári ako pospolitosť, to boli prví masovo nezamestnaní v nových ekonomických podmienkach. Až potom prišiel rad na Novú scénu, na orchestre... Slovenský film zamestnával cez dvetisíc ľudí, v globále a naraz, tak som vedel, že prvý pôjde žurnál a vedelo sa, že pôjde animovaný film, že pôjde krátky film, populárno-vedecký film, požičovňa filmov, potom celý hraný film a takto. A tí ľudia naraz stáli pred tým, že čo teraz. Konkrétne ja. Aby som hovoril za seba. Niekedy predtým som aj dva-tri týždne nerobil, ale vedel som, že potom budem zase robiť. Lenže tu som naraz videl, že nebudem nič robiť. Tak to je veľký problém. To je veľký psychický problém. Naraz som sa pozrel do zrkadla, som si povedal: „Zdravé ruky máš, zdravé nohy máš...“



JÁN ĎURIŠ
kameraman
(2017)

Pochopiteľne, nikto z nás nepredpokladal, čo sa stane po novembri 1989 v oblasti filmu. Dokonca sme si s Dodom Šimončičom a Lacom Krausom a inými hovorili (cítili sme sa, že sme na špičke), že o nás bude bitka,

lebo producenti pochopia, že dobrý kameraman im môže ušetriť peniaze. Stal sa však opak, najímaní boli najlacnejší kameramani, ktorí išli pod cenu, aby mohli robiť. Namiesto ideologického diktátu prišiel ekonomický, a niekedy aj rozmýšľam, čo je horšie. Ja som zhodou okolností v tom čase nakrúcal s Petrom Mikulíkom taký veľký projekt *Štúrovci* (1991), ktorý sa dokončoval v roku 1993, takže som ešte mal pocit, že točím, avšak na Kolibe sa už točiť prestalo. Niektorí mladší kolegovia sa uchýlili k reklame, čo bolo veľmi lukratívne. Ostatní sme sa rôzne pretĺkali životom.

