

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



## HELENA SLAVÍKOVÁ-RABAROVÁ

(3. 3. 1943, Šaštín) Slovenská dramaturgička, scenáristka a režisérka animovaných filmov. Vyštudovala JSS (gymnázium) v Senici n/Myj. a dvojročné nadstavbové štúdium na SPŠE (elektrotechnická priemyslovka) v Bratislave. Najprv začala pracovať v Štátnom bábkovom divadle v Bratislave ako osvetľovačka, potom ju prijali na Divadelnú fakultu VŠMU, odbor divadelná veda a dramaturgia. S ukončením štúdií (1968-1969) nastúpila v Štúdiu krátkych filmov (na Mostovej v Bratislave) ako vôbec prvý samostatný dramaturg novozaloženého Animovaného filmu. S nástupom normalizácie bola zosadená z funkcie (1972), neskôr sa dostala k réžii animovaných filmov. Bola činná aj v oblasti divadla a teórie. Ako scenáristka a režisérka je autorkou animovaných filmov distribučných i objednávkových, najmä: *Slncová panna* (1977), *Zástupy* (1981), *Vodník Rybka a figliar Šupka* (tv. seriál podľa P. Glocku 1983), *Maľovanky-Spievanky* (distribučný 4-dielny kalendárny cyklus slovenského obradového folklóru 1983-1989), *Kridla* (1987), *Rozprávky pre Jozefku* (tv. seriál podľa R. Kiplinga 1988), *Drotárska púť* (1993), *Kriváň* (1995) a *Lomnický štít* (1996) – oba z cyklu Tatranská ríša; *Prívet ponad tisícročie* (podľa Konštantínovho *Proglasu* 1997).

Školský rok 2009/2010

ROZHOVOR ZAZNAMENALA: Stanislava Tulinská

PREPÍSAALI: Ema Zabloudilová a Peter Zavadský

AUTORIZOVANÉ, DOPLNENÉ v lete 2013

## **Narodili ste sa na Záhorí, v Šaštíne. Tam ste prežili detstvo a dospievanie. Aké boli?**

Narodila som sa v Šaštíne, tam som strávila celé detstvo až do ukončenia gymnaziálnych štúdií v Senici. To detstvo bolo veľmi bohaté a šťastné. A bolo stále sýtené pre mňa novými, úžasnými situáciami a zmenami a zážitkami. Samotný Šaštín je známe pútnické miesto, kde je ešte známejší chrám zasvätený Sedembolestnej Panne Márii, ktorá je Patrónkou Slovenska. A spomínam to preto, lebo v spojení s tým sa v Šaštíne v priebehu celého kalendárneho roka odohrávali veľkolepé cirkevné slávnosti. Pamätám sa na to, ešte som vtedy bola celkom malé dieťa. Púte, kde chodili pútnici z celého Slovenska, aj z celej Moravy. Pokiaľ ide o náš dom, na ten si spomínam hlavne v súvislosti s tým, že mal veľkú svetlú verandu. A pred domom tiekol potok, ktorý tam tečie aj dnes, ale vtedy bol taký čistučký, že tam lietali vážky, kvitli tam nezábudky a blatúchy a my sme sa tam kúpavali, pretože tam bol zlatý piesoček, zlatučký, a rybky nám plávali pomedzi nohy. Kým nebola rieka Myjava zregulovaná, tak to bol naozaj raj. Vlastne celé Záhorie bolo ekologicky, ale aj podnes relatívne je, ekologicky čisté; je to kraj borovicových lesov a pieskových dún a studničiek s čistulinkou vodou, v lesoch vôňa húb... Spomínam si na to aj v súvislosti s bicyklovaním. Ten kraj je mierne zvlnený a ako deti sme chodievali napríklad cez Strážske vršky na Skalicu, týždenne aj dvadsať, tridsať kilometrov, tým smerom je rodný kraj mojej mamky, a potom sme chodili aj na opačnú stranu bicyklom, od Smoleníc smerom na Horné Orešany, čo je zase rodný kraj môjho otca.

## **Mala láska k prírode neskôr nejaký vplyv na vašu tvorbu?**

No nepochybne o tom budem ešte hovoriť. Do dnešných dní to nejako vo mne je, nedávno som napísala knižku, volá sa *Hrdinské svedectvo mladosti*, a tam tiež píšem o spomienkach na svoje drahé rodné Záhorie.

Pokiaľ ide o pomery v našej rodine, tak asi toľkoto: otec bol učiteľ a organista, ako organista pôsobil práve v tom chráme, plus ešte v ďalších dvoch, ktoré sa tam nachádzajú, celých dvadsaťpäť rokov. No a s tým súviselo samozrejme aj jeho pôsobenie v oblasti chrámového i školského zboru. Náš dom – to bolo čosi ako taká veľká hudobná skriňa. Boli sme štyri deti a u nás v jednej izbe niekto cvičil na klavír, v inej bol nejaký žiak a učil sa na husle, brat si raz kúpil pozón... Na verande sme mali harmónium a tam obyčajne otec nacvičoval spevácke zbory. Takže na tento čas si spomínam veľmi živo a veľmi rada. Ako dieťa, ako školáčka som chodievala týždenne vláčikom-motoráčikom do Břeclavy do hudobnej školy na klavír. Nejak som sa teda neujala, aj k organu ma otec priučal, ale neujala som sa, jedine brat zostal verný hudbe, je čelista. Ale veľmi mi pomohol ten klavír, čo mi toľko slz padalo voľakedy na klávesnice, keď som musela cvičiť, veľmi mi pomohol neskôr pri mojej robote na pôde animácie.

Ešte k tomu spevu za otcovho učiteľovania. Spomínam si, že raz bola nejaká slávnosť v škole a otec na tú slávnosť nacvičil so zborom starosloviensky Otče náš. A keď sa na slávnosti dospievalo, odrazu nastalo úplné hrobové ticho. Ja si to tak pamätám, mala som vtedy asi päť rokov. A odrazu z toho auditória vystúpil niekto, nejaký miestny potenták, a hovorí otcovi, ale takým prísny hlasom: „A toto je čo, súdruh učiteľ? Pozrite sa hore.“ A nad speváckym zborom bol veľký plagát a na ňom napísané: Bojujeme za mier. A otec hovorí, keď si to prečítal, že za mier treba nielen bojovať, ale sa aj modliť. No, tak to len uvádzam pre ilustráciu, že toto sa už udialo v časoch, keď práve nastupoval komunistický režim. No a s nástupom tohto režimu sa v našej rodine, a nielen v našej rodine, začalo všetko meniť. Otec bol postavený pred otázku, či bude učiť, alebo hrať na organ. Zvolil to druhé, čo ale pre mojich rodičov znamenalo obrovské existenčné starosti o rodinu a veľkú drinu. Ako deti sme

to vôbec nepocitovali, ale doľahlo to na nás o to viac, keď sme chceli ísť študovať. Ale o tom sa ešte zmienim.

### Čo vás viedlo k rozhodnutiu ísť študovať na Vysokú školu múzických umení?

Zaiste tam bol vplyv aj z detstva, otec nás viedol k hudbe, ale každoročne nás brával cez letné prázdniny na vysokohorské túry do Tatier, a hlavne sme chodili na Roháčce. To pre nás znamenalo pršiplášť, čokoláda do batoha a príležitostne v priebehu túry žinčica na nejakom salaši, potom nocľah v nejakom senníku... a vidíte, doteraz si na to spomínam ako na najnádhernejšie časy môjho detstva. A potom je tu aj vek dospievania, konkrétne čas, keď som študovala na gymnáziu v Senici. Tam si spomínam na našu skvelú triednu, pani profesorku Pragerovú, ktorá, okrem iného, pre nás založila súbor z nás študentov. Volal sa Mladosť a bol to súbor veľmi úspešný – aj preto, lebo to bol súbor jednak ľudových a jednak spoločenských, štandardných aj latinskoamerických tancov. Bola to taká zaujímavá syntéza, tak boli stavané aj predstavenia. So súborom sme v priebehu tých troch-štyroch rokov na gymnáziu precestovali celé Československo, a hlavne do Čiech sme vtedy chodili. A pokiaľ ide o humanitné zameranie, mal na nás veľmi blahodarný vplyv náš profesor slovenčiny, pán profesor Rehuš, ktorý nám otvoril brány do sveta literatúry.

Keď som skončila gymnázium, chcela som ísť študovať ďalej, vtedy mi už bolo jasné, že sa budem uberať humanitným smerom. Naraz sa ukázalo, keď sme zmaturovali, že pre mňa nie je dovolené žiadne ďalšie štúdium, pretože som nedostala od riaditeľa gymnázia tzv. kádrový posudok. Vtedy boli také časy, každý človek sa preveroval, každé dieťa podľa toho, ako je politicky uvedomelý jeho rodič a či má robotnícky pôvod, aby mohlo ísť študovať ďalej. Náš kádrový posudok jednoducho nepripustil, aby sme mohli ísť ďalej študovať. Našťastie však existujú aj iní riaditelia, existovali na iných školách. A na takého som natrafila na Elektrotechnickej strednej škole tu v Bratislave. Prijal ma i s takým kádrovým posudkom, aký som mala. Už som vtedy bola maturantka, tak som nastúpila na tej škole na nadstavbové štúdium, dvojročné, a práve v tom roku otvárali na krátky čas stredoškolské štúdium v odbore výchovy technických divadelných kádrov. Konkrétne v našom školskom roku to bolo štúdium v odbore javiskovej techniky, osvetlenia a zvuku. Takže vidíte, ako som bola posúvaná týmto smerom, nevdojak, ale mňa to aj vnútorne oslovovalo. Nastúpila som tam s veľkými nádejami, hoci v ťažkej situácii. A bolo to štúdium neobyčajne zaujímavé, pretože nám prednášal javiskovú techniku inžinier Hazucha z Národného divadla, ktorý bol šéfom techniky v SND; a hlavný predmet, javiskové osvetlenie, nám prednášal slávny scénograf svetového mena majster Ladislav Vychodil. A to bolo úžasné. Takže, keď som skončila, mala som o divadle aspoň takúto predstavu: cez školinku technickú, čo sa mi potom neskôr v praxi veľmi zišlo v bábkovom divadle.

Po absolvovaní nadstavbovej školy nebolo možné uvažovať o inom, ako o výrobe. Už to bol dar, že som mohla študovať nadstavbu. Bolo vylúčené, aby som sa so svojím kádrovým posudkom dostala na vysokoškolské štúdium. Takže som si vybrala miestenku, to bola vtedy taká prax, že na školách ponúkali absolventom tzv. miestenky na určené podniky, kde si mohol absolvent vybrať, alebo si vyhľadal sám umiestnenie. Vybrala som si umiestnenie v Štátnom bábkovom divadle, pretože som tušila, že to je prostredie, ktoré narába s metaforou a s obrazom; jednoducho som k tomu inklinovala, i keď som ani nevedela, čo ma čaká, ale šla som. Pôsobila som tam ako osvetľovačka, fajnovo sa to volalo: regulant javiskového osvetlenia. Ale robila som tam ťažkú manuálnu robotu, vláčila reflektory po rebríkoch, a podobne. No na druhej strane som aj akosi privoňala k umeleckej, tvorivej činnosti, lebo v tom čase tam pôsobil **Bohdan Slavík**, ktorý je ďalšou významnou osobnosťou vtedajšieho kultúrneho, najmä filmového a divadelného, ale už aj začínajúceho televízneho života. A

Bohdan Slavík, ako scénograf, prikladal veľký význam – pokiaľ ide o výrazové prostriedky scénografie – svetlu, nasvieteniu scény, ako významnému výtvarnému a stavebnému prvku scény. Takže vlastne v tomto zmysle to bola aj pre mňa, hoci som bola len osvetľovačka, práca zaujímavá a priťahovala ma. Bohdan Slavík bol významnou umeleckou osobnosťou nielen ako scénograf, ale aj ako režisér a scenárista, hlavne v oblasti čierneho divadla a pantomímy. On vytvoril dnes už legendárne inscenácie *Moment musical* a *Concertino unisono*. Boli to vlastne, stručne povedané, čierno-divadelné pantomimické revue, ktoré nielen obleteli doslovne celý svet, ale ešte minimálne pätnásť rokov po jeho smrti chodil súbor Bábkového divadla s týmito inscenáciami po svete. V *Moment musicale* prechodne účinkoval náš veľký majster pantomímy – Milan Sládek. Spomínam to aj preto, lebo to prostredie bolo v tom období neobyčajne inšpiratívne, čo ma posúvalo stále viac do umeleckej sféry. A tak sa stalo, že som sa mohla začať hlásiť na vysokú školu, pretože som už mala robotnícky kádrový posudok. Svoj vlastný. Vďaka tomu mi už ako robotníčke-osvetľovačke prijali prihlášku na Vysokú školu múzických umení. Prihlásila som sa na Divadelnú fakultu, na odbor dramaturgie a divadelnej vedy, taká tam bola vtedy väzba. A zrejme aj preto, že už v Bábkovom divadle som čo-to aj písala.

Ešte pár slov k situácii, keď som sa dostala na školu. To bolo presne obdobie nástupu dubčekovského veľkého vznietenia duší, demokratizačný proces, občianska angažovanosť, ktorú Dubček vniesol vo svojich komunistických predstavách o budúcnosti do spoločnosti. Toto bolo veľmi šťastné obdobie aj na VŠMU, samozrejme, že aj tam sa ten demokratizačný duch a to nadšenie, elán a nádeje odzrkadlili! Len to bolo veľmi krátke obdobie.

### **Ako si spomínate na svoje štúdium?**

Rada. Ja som študovala ešte za rektora majstra Moyzesa a dekana majstra Viliama Záborského.

Nezabudnuteľný bol pán profesor Boor, ktorý nám prednášal dejiny svetového divadla. V tom čase vyšiel Moussinac, jeho dejiny. Pán profesor bol vo výklade tohto diela neobyčajne dôsledný, spomínam si, že pri štúdiu na štátnice nám obzvlášť pomohol jeho podrobný poznámkový aparát k tomuto dielu, a to aj so zreteľom na dejiny divadla u nás.

Nemenej zaujímavé boli hodiny s pani profesorkou Ninou Tánskou, mamičkou známej spisovateľky Nataši Tánskej. Na mňa pôsobila svojou noblesou ako ruská šľachtičná a vari ňou aj bola. Na jej hodiny sme chodili – bolo nás päť v ročníku – do jej pracovne, a tam už na nás poslucháčov zvyčajne čakala rozvoniavajúca kávička... Pani profesorka nám prednášala dejiny ruského divadla a literatúry, hoci oficiálne sa jej predmet volal „Ruský jazyk“. Ja som už aj predtým milovala ruskú literatúru, ale jej výklad mi pomohol nahliadnuť do sveta ruského génia nepomerne hlbšie, než predtým.

Suverénne najúžasnejšie boli hodiny s pánom profesorom Mistríkom. Štylistika. Navonok sa zdalo, že to bude nuda, no pre mňa to boli najzaujímavejšie hodiny. Tam, za tým slovenským jazykom, v tom jazyku ležal celý náš národ, celé dejiny, celá naša národná kultúra, literatúra, topografia... Nezabudnuteľné prednášky!

Pokiaľ ide o dramaturgiu, divadelná obsahovala viacero predmetov; televíznu a rozhlasovú nám prednášali Dušan Zimen a Daniel Michaeli; autorskú výchovu Ján Solovič, réžiu Igor Ciel, kritický seminár viedol profesor Rampák, ktorý nám prednášal aj slovenské divadlo.

Ale ako najobjavnejšie mi zostali v pamäti predsa len prednášky pána profesora Mistríka. V záznamoch v indexe sa skrývajú pod predmetom „Dramaturgická výchova“, no bola to výchova par excellence.

Pravda, boli aj také predmety, ako marxistická estetika, vedecký komunizmus, dialektický a historický materializmus - lebo to sa akosi vlieklo ďalej aj za Dubčeka. Ale na takéto predmety sme chodili spolu s prednášateľmi oproti do kaviarne na Štúrovej na kávu, zaoberali sme sa zakázaným Mukařovským a jeho štrukturalizmom, pričom z oných predmetov sme tam dostávali zápočty grátis.

Nuž a konškoláci – už sa pomaly rozchádzame do dôchodku. Dlho som napríklad spolupracovala s Vilom Hlbockým, ktorý pôsobil ako dramaturg, prosím pekne, v Ústave zdravotnej výchovy! Ústav vtedy vyčlenil dosť veľký obnos peňazí na výrobu krátkych, výchovno-vzdelávacích zdravotníckych filmov, nuž a u nás, v Animovanom filme, si objednávali filmy pre deti. Neskôr som ich sama realizovala aj ako režisérka a scenáristka. Spomínam si na to ako na veľmi milú a príjemnú spoluprácu. Ďalší spolužiak Laco pôsobil roky v literárno-dramatickej redakcii Slovenského rozhlasu, kde sa venoval prevažne slovenskej literatúre. Gizela, tá myslím nastúpila do maďarského divadla ako dramaturgička v Komárne. Na dôvažok sme mali medzi sebou ešte jednu, neskonale dôstojnú figúru, ostrovtipného Jaroslava z Ostravy. Hotová chodiaca encyklopédia! Bol taký múdry, že sa s ním takmer s úctou rozprával aj sám veľký pán profesor Boor. Nuž a tento náš Jaroslav sa dal na školu viac-menej preto, lebo nemal nijaký papier. Takže, vlastne kvôli zamestnaniu, aby sa mohol preukázať vysokoškolským diplomom. Dokonca ani ten si nebol osobne vyzdvihnúť... (Smiech.)

### **A v roku 1968 ste začínali v Štúdiu animovaných filmov...**

Áno, ako poslucháčka Divadelnej fakulty VŠMU v odbore dramaturgia som do filmu nastúpila v pozícii dramaturga. Vtedy ešte u nás neexistovala filmová fakulta, všetci moji rovesníci filmári, čo mali odborné vzdelanie, (nie však v odbore filmovej animácie, ale ako dokumentaristi), študovali na FAMU v Prahe. Ale vráťme sa domov. Štúdium na Divadelnej fakulte VŠMU som absolvovala v ovzduší „dubčekovskej éry“, ktorá vniesla do spoločnosti veľké nádeje a všeobecné oživotvoreníe. A to bola priaznivá atmosféra aj pre rozbiehajúcu sa animovanú tvorbu v Krátkom filme (vlastne vtedy to už bolo „Štúdio krátkych filmov“ – /ŠKF/). Ja som v tom čase práve písala diplomovku a ako tému som si zvolila *Špecifičnosť bábkoherectva*. (Lebo som sa s ním mala možnosť počas niekoľkoročnej praxe v ŠBD dôverne zoznámiť.) A keď hovoríme o bábkoherectve, tak to sa už vlastne pohybujeme na pôde animácie. Síce divadelnej, ale aj tak animácie. A odtiaľ je už, z istého hľadiska, iba krôčik na filmovú pôdu. Tu zasiahla opäť zhoda okolností. Totiž práve vtedy, začiatkom r. 1968, vypísalo Štúdio krátkych filmov, ktoré sídlilo v tom čase na Mostovej, konkurz na obsadenie miesta samostatného dramaturga Animovaného filmu. Samostatného v rámci Štúdia krátkych filmov (ŠKF). ŠKF sa skladalo z Tvorivej skupiny (TS) Dokumentárneho filmu, Populárno-vedeckého filmu, Spravodajského filmu (týždenníky, žurnály), ten sídlil na Štefánikovej; no a napokon aj Kresleného filmu (KF). Kreslený film – (neskôr, keď pribral aj plôškový a bábkový film, sa už začal označovať ako Animovaný film (AF), resp. Štúdio animovaných filmov (ŠAF) – bol konštituovaný iba tri roky predtým, v 65. roku. Ale ešte ani v 68. roku nemal vlastnú dramaturgiu. Tú v tom čase zabezpečoval šéfdramaturg ŠKF v spolupráci s externým dramaturgom z Prahy.

Ja som sa hneď na ten konkurz prihlásila, a hoci som ešte neskončila štúdium (mala som rok pred skončením), na moje nemalé milé prekvapenie ma na to miesto prijali. Tak sa stalo, že



som tam začala pôsobiť ešte ako študentka pred štátnicami, na polovičný úväzok. Presnejšie rozhliadať sa, oťukávať pôdu.

Nedá sa na to zabudnúť, lebo to bolo v septembri 1968. Teda už po veľkom celospoločenskom zlome, pár dní po okupácii, keď všetka mládež chodila po Bratislave s walkmenmi na ušiach v čakavani správy, že okupačné vojská, oficiálne „sriateľené armády“, sem prišli omylom a vracajú sa domov... Raz mi v takej situácii vo výťahu na Mostovej pani produkčná Langerová pošuškala: „Schovejte ten tranzistor, lebo na to doplatíte!“

I čakalo ma ďalšie učenie – to praktické. Všetci sme sa učili. Dá sa povedať, že to boli také pionierske krôčiky, pretože tri roky predtým neexistovala nielen dramaturgia animovaného filmu, ale ani Animovaný film, ani škola animovaného filmu...

### **Ale už temer dvadsať rokov tu existovalo oddelenie *Triku a grafu*...**

Áno, to je pravda. Treba len nazrieť do histórie.

I keď kľúčovou vývinovou líniou slovenskej filmovej animácie je osobnosť a dielo Viktora Kubala, (počínajúc jeho priekopníckymi počínmi ešte na pôde Školfilmu); aj oddelenie *Triku a grafu* na pôde *Krátkeho filmu* má k otázke vývinu slovenskej animácie čo povedať, a preto sa na váš podnet rada pri ňom pristavím.

(Viaceré z údajov či téz, ktoré tu uvediem, už z mojich vyžiadaných rukopisov „*Vznik a vývoj Kresleného filmu v ŠKF do začiatku 70.rokov*“ (z r. 1978 a 1990) zverejnil Rudolf Urc vo svojej práci „*Slovenský animovaný film – Vývin predpokladov*“ – Vyd.: Nad. Fotofo, Bratislava 1994.)

Úlohou vytvoriť *Oddelenie triku a grafu* bol r. 1951 poverený Bohdan Slavík, keď dva roky predtým, z poverenia svojho zamestnávateľa Čsl. štátneho filmu v Bratislave, založil *Reklamno-propagačné oddelenie*, kde pracoval ako jeho vedúci a zároveň výtvarník. Bohdan Slavík o tom píše: „*Po rozbehnutí tohto úseku, t.j. po dvoch rokoch, bol mi daný ďalší úkol – zorganizovať a vybudovať Trikové oddelenie so zameraním na animované filmy; to znamená kreslené a bábkové snímky. Na tomto úseku som pracoval ako vedúci oddelenia a výtvarník - režisér až do r. 1957.*“ (Vlastnoručný *Životopis* zo dňa 7. októbra 1964 – súkromný archív autorky).

V čase, keď prišiel Bohdan Slavík – filmový grafik a divadelný scénograf – z Prahy do Bratislavy, neexistoval na Slovensku ani Animovaný film, ani Štátne bábkové divadlo.

Súbežne s Trikovým oddelením Bohdan Slavík zakladá na pôde *Krátkeho filmu* aj bábkové *Detské divadlo filmu* („DDF“ pri Závodnom klube ROH) – (k tomu vid' jeho list riaditeľovi Slovenskej filmovej distribúcie A. Galanovi z 19.10.1951 – Národné divadelné centrum: *Bohdan Slavík – Pozostalosť v dokumentoch.*)

Vzájomné prieniky, *filmová animácia – bábkové divadlo – animácia grafiky - čierne divadlo – pantomíma*, ku ktorým postupne začalo dochádzať v takto vytvorenom priestore, sa ukázali ako výrazovo neobyčajne podnetné a divácky prítlačivé, a až do začiatku 70-tych rokov sú spojené práve s menom **Bohdana Slavíka**.

Bohdan Slavík, absolvent *Štátnej grafickej školy v Prahe*, nastúpil do Čsl. štátneho filmu v Bratislave (*dekrét* z 27. januára 1950 – súkromný archív autorky) už ako skúsený grafik. Predtým pôsobil najprv v *Umelecko-grafickom ústave Václava Neuberta v Prahe*, potom v

*Slovenskej grafii a nato v hĺbkotlačovom oddelení vydavateľstva Pravda v Bratislave. Do filmových služieb však nastupuje nielen ako grafik, ale aj ako osvedčený scénograf, výtvarník bábok a bábkoherec. Totiž než prišiel do Bratislavy, pôsobil už niekoľko rokov v týchto profesiách na viacerých bábkarých scénach doma, v Prahe (viď. „Bohdan Slavík - Pozostalosť v dokumentoch“).*

Na druhej strane ale nestratil kontakt ani so svojimi bývalými spolužiakmi zo Štátnej grafickej školy, z ktorých viacerí sa neskôr uchytili ako filmárski kresliari a grafici v pražskom „Ateliéri filmových triků“ – (AFIT). Z AFITU vzniklo zakrátko (r.1945) *Studio kresleného filmu* – (známi „Bratři v triku“). Spomínam to tu preto, lebo kresliari z tohto trikového ateliéru prešli do pražského Studia kresleného filmu už v pozíciách filmových animátorov podobne, ako naši kresliari a grafici – „trikári“ z *Oddelenia triku a grafu* do Kresleného filmu v Bratislave. Pravda, u nás došlo k tomu oveľa neskôr a za iných okolností, o čom sa ešte zmienim.

Keďže Bohdan Slavík prijal poverenie založiť Trikové oddelenie zároveň aj ako šancu vytvoriť Animovaný film, vybral sa na skusy rovno do štúdia „Bratři v triku“. Podobne, ako Viktor Kubal pred ním a mnohí ďalší zanietenci slovenskej animácie po ňom.

Táto cesta však nespĺnila jeho očakávania. A tie boli nemalé. Sám sa mi o tom zmienil. Veď medzi tými, čo tam pracovali, boli nielen jeho bývalí spolužiaci, ale aj kolegovia z čias jeho pôsobenia v Umelecko-grafickom ústave. Slovom – hoci tam išiel ako medzi svojich, vrátil sa odtiaľ sklamaný. Pripadal si tam ako vyzvedač, pred ktorým, ako sa vyjadril – „zamykali šuflíky“.

Dosť na tom – v Bratislave na Mostovej sústredil po svojom návrate okolo seba zakladateľský pracovný team – kameramana Františka Lukeša, výtvarníka Drahomíra Mrozeka, kresličky Dagmar Bučanovú a Grétu Zechmeisterovú a spolu s nimi, ako ich vedúci a výtvarník, začal vytvárať prvé animované trikové snímky. Tak vzniklo Oddelenie triku a grafu (stručne „*Triku a graf*“). Kvôli úplnosti dodajme, že toto oddelenie, ktoré sa postupne rozšírilo o ďalšie kádre (Gusto Horváth, Oľga Potroková, Helena Šándorová), odštartovalo svoju činnosť pod novopostavenou trikovou kamerou v suteréne na Mostovej 6, v budove Krátkeho filmu v Bratislave.

### **O aké „animované snímky“ išlo?**

Ako je známe, podnet k založeniu tohto oddelenia (Trikové oddelenie, ktoré vzniklo ešte na pôde Školfilmu presahuje rámec nášho rozprávania) pôvodne vzišiel z potrieb Populárno-vedeckého filmu (výroba titulkov, grafov, diagramov, modelov, návodov, ukážok náučných pomôcok a ich fungovania, a podobne). Tak sa z kresličov postupne stávali grafickí animátori.

Časom sa na fairepláne „Triku a grafu“ začali objavovať aj objednávky z iných zdrojov, napríklad na oživené reklamy, alebo agitky, či na rozličné iné účelové snímky, až po propagačné šoty či reklamné kreslené filmy, ktorých výroba už bola animačne o stupeň náročnejšia a predstavovala čosi ako prechod od animácie grafiky k fabulovaným animovaným filmom.

Spomínam si napríklad, že môj muž (teda, to som asi ešte nepovedala, že Bohdan Slavík sa medzičasom stal mojím manželom), urobil na požiadanie režisérovi Vojtechovi Andreánskemu do jeho filmu graf funkcie srdca. Bohdan mi sám na rozkreslených fóliách názorne ukázal, ako funguje srdce a spolu s ním v ľudskom tele aj celý krvný obeh, malý

i veľký, i so všetkými možnými krvinkami, platničkami, plazmou a podobne, čo veru nebolo animačne vôbec jednoduché. To uvádzam ako ilustráciu toho, že „trikári“ pracovali na princípoch animácie, poznali aj tajomstvá všelijakých kreslených fint a fines, stretli sa aj s plôškovou animáciou, ovládali animáciu grafiky, slovom narábali s animáciou, ale nerobili animované filmy.

To ale neznamená, že by rezignovali. Naopak.

Koncom r.1952 píše Bohdan Slavík vtedajšiemu riaditeľovi Pavlovi Dubovskému list, v ktorom je v jadre obsiahnutá celá jeho koncepcia slovenskej filmovej animovanej tvorby, ako – citujem z listu) „...*podstatnej zložky mladej slovenskej produkcie.*“ Stojí za pozornosť, že už pätnásť rokov pred televíznymi večerníčkami sa tu Bohdan Slavík programovo hlási k animovanej tvorbe pre deti – „... *rozhodne však naším cieľom sú rozprávky...*“; ako aj k tvorbe pre mládež – „...*poučný obsah v ľahkej a vtipnej forme vysvetľovať zábavným spôsobom...*“; k národnému kultúrnemu dedičstvu – „...*spracovať Rok na dedine...*“; a napokon sa dotkne aj filmov pre dospelých s tým, že „...*kreslený film je určený i k účelom vyšším, ako len zábavným...*“; pričom si to všetko predstavuje vyjadriť takým spôsobom „... *aby hlavným kladom bola zjednodušená kresba... a grafická čistota*“. Na záver lakonicky oznámi, akoby šlo už o hotovú vec: „*Naviažuc na kreslený graf považujem za správne začať krátkymi agitkami, prípadne vložkami do filmových kroník.*“ (Bohdan Slavík: *List súdruhovi Dubovskému* zo dňa 22. decembra 1952 – súkromný archív autorky). Posledné citované slová tiež patria k tým, ktorými Bohdan Slavík akoby predbehol dobu o niekoľko rokov: – v rokoch 1955–56 totiž vyrobí Trikové oddelenie celú kolekciu reklamno-propagačných snímok – dá sa povedať – „krátkych agitiek“; a o 10 rokov neskôr sa na plátna kín naozaj dostáva séria kreslených black-autov ktoré boli premietané ako *vložky do filmových týždenníkov* (Pán Homo Viktora Kubala).

Držme sa však „*Triku*“.

Netrvalo dlho a krátko po napísaní uvedeného listu nastúpili do tohto oddelenia Vlastimil Herold a Libuše Černá (r.1953). Obaja prišli z Prahy od „Bratov v triku“, ako na Slovensku vôbec prví profesionálni animátori. *Vlastimil Herold* sa zakrátko etabloval ako vyhranený výtvarník-grafik s technicky vycizelovanou animáciou a postupne aj ako režisér. Spomenuté „reklamné kreslené filmy“ (*Jablko poznania, Robinson* a ďalšie), sú jeho autorským rozbehom.

Ňou si zároveň Oddelenie triku a grafu životaschopne kliesnilo cestu k tvorbe animovaných filmov, a ona sa pre trikárov stala ukážkou, vlastne oným ohnívkom, medzičlánkom na ceste od animácie grafiky ku klasicky kreslenej animovanej filmovej tvorbe.

V týchto súvislostiach Vlastimil Herold významne prispel k orientácii „trikárov“ na klasicky kreslený film.

(Stojí za pozornosť, že r. 1956 nakrútil Bohdan Slavík spolu s Ľudovítom Vavrom prvotinu s bábkou „Neporiadkom to začína a úrazom to končí?“)

Napriek konkrétnym dokladom sa však sľuby riaditeľa Dubovského založiť samostatné oddelenie animovaných filmov ukázali ako plané a Animovaný film na Slovensku konštituovaný nebol. A tak podobne, ako v štyridsiatych rokoch za Viktora Kubala v Školfilme, bola v päťdesiatych rokoch za trikárov v Krátkom filme opodstatnená šanca založiť Animovaný film premárnená druhýkrát.



Celkom inak sa vyvinuli pomery na pôde Detského divadla filmu. Tento amatérsky „krátkársky“ súbor sa už nedlho po svojom založení stretol s neobyčajným diváckym záujmom a už roky pravidelne pôsobil pod taktovkou Bohdana Slavíka a Zdenka Řihu v bývalom kine LUX (neskôr „Hviezda“) v Bratislave. Napokon – víťazným umiestnením na celoštátnej prehliadke „*Loutkářká Chrudim*“ r.1956 svoju činnosť končí a stáva sa základným pilierom profesionálneho divadla, konštituovaného r. 1957 na Štátne bábkové divadlo (ŠBD) so sídlom na Dunajskej 48 v Bratislave.

Bohdan Slavík z Krátkeho filmu teda odchádza do novozaloženého divadla, aby ho profiloval – ako za ukázalo nadmieru úspešne v reláciách svetových – až do polovice sedemdesiatych rokov.

(Kvôli úplnosti dodajme, že Bohdan Slavík zakrátko zanechá zakladateľskú stopu aj na pôde rodiacej sa bratislavskej televízie, kde spolu s Jánom Chlebíkom začnú vytvárať bábkové inscenované rozprávky, svojím spôsobom predchodcov animovaných večerníčkov.)

Napriek tomu Bohdan Slavík svojich „trikárov“ definitívne neopúšťa a naďalej bude s nimi v pracovnom kontakte ako *vedúci Výtvarnej komisie Krátkeho filmu (dekrét z 5. októbra 1962 – súkromný archív autorky.)*

Po odchode Bohdana Slavíka opúšťajú „Trik a graf“ aj Vlastimil Herold, Libuše Černá a Drahomír Mrózek. Po sebe však zanechávajú už zabehnuté Trikové oddelenie, ktoré je neodmysliteľnou súčasťou výroby Krátkeho filmu. A zanechávajú tam svojich odchovancov – kresličov, kresliarov, grafických trikárov, ktorí sú už nainfikovaní animovaným filmom, a ktorí predstavujú v tom čase jediné semenište filmovej animácie u nás.

Takto „Trik a graf“, hoci nateraz stratil šance ašpirovať na Kreslený film, zostal aspoň prostredím, kde sa začali – dôležitá vec – stretať mladí výtvarníci a grafici (*Skupina kresleného filmu*) s podobnými ambíciami, ale podstatne priebornejšími. Tie sa im naplnili r. 1965, kedy bol Animovaný film, vtedy ešte Kreslený film /KF/ konečne konštituovaný.

Avšak nenaplnili sa trikárom. „Trik a graf“ zostal opäť mimo a zdalo sa, že už definitívne.

Totíž pokiaľ ide o animátorov, vtedajšie vedenie vsadilo na Viktora Kubala a Veroniku Margótsyovú. Veronika Margótsyová bola animátorka z pôvodnej „Skupiny kresleného filmu“, ktorá po tri roky od založenia KF „táhala“ prakticky všetky mimokubalovské produkcie (vtedy ešte poväčšinou českých režisérov). Lenže v r.1968 emigrovala a Viktor Kubal (v tom čase už výnimočná osobnosť nielen v oblasti kresleného humoru a satiry, ale aj slovenského kresleného filmu) sa výrobne ocitol v postavení hegemóna, hoci mu o to nikdy nešlo.

K tomu všetkému sa na filmovej scéne objavil nový fenomén – animované večerničky pre televízne vysielanie! A spolu s nimi naliehavá požiadavka na ich výrobu v Kreslenom filme.

Lenže kde vziať animátorov? Nebolo pochyb: trikári k nim mali najbližšie. Navyše popri Viktorovi Kubalovi to boli vtedy výrobne najstabilnejšie a pracovne najspoľahlivejšie kádre. A tak vrchnosť konečne *Oddelenie triku a grafu* z r u š í s tým, že trikári prejdú do Kresleného filmu ako dekrétovaní animátori, adeпти animátora, či asistenti animátora.

Zároveň sa po desiatich rokoch navráti medzi svojich staronových kolegov *Vlastimil Herold*.

Čo k tomu dodať?

„Oddelenie Triku a grafu“ muselo teda prejsť dráhu dlhú temer dvadsať rokov, kým sa oficiálne naplnili snaženia tých, ktorí stáli pri jeho vzniku: Bohdan Slavík, Dana Bučanová, Vlastimil Herold, Gusto Horváth, Oľga Potroková, a za nimi Elena Šándorová, Monika Trajterová, Marián Jaško a ďalší. Všetci sa chopili príležitosti s veľkým nadšením.

Tak nastal v KF „boom“ televíznych večerníčkov pre deti. A dovtedy kompaktná skupina bývalých trikárov sa zo dňa na deň rozpadla na množstvo mikroteamov, z ktorých každý sľuboval výrobnému plánu do roka približne jeden autorský animovaný televízny večerníček.

Podobne sa táto tendencia začala presadzovať aj v zakladateľskej skupine Kresleného filmu, ktorá doteraz predstavovala prakticky jeden skoncentrovaný spracovateľský štáb filmov Viktora Kubala, (prípadne spomínaných externých režisérov).

Spomedzi členov tejto skupiny si najvýraznejšie začne raziť vlastnú cestu Jaroslava Havettová. Stojí za pozornosť, že podobne, ako desať rokov predtým Vlastimil Herold, aj ona sa na to pripravuje ešte na pôde Trikového oddelenia vlastnými reklamnými snímkami, akou je „TTT“ – reklama na textilnú tkaninu z r. 1966.

Takéto teda boli osudy Oddelenia triku a grafu, a jeho vyústenia do Kresleného filmu, kedy som tam nastúpila ja ako dramaturgička.

### **Ako si spomínate na svoj dramaturgický rozbeh?**

Ide o obdobie od r. 1968 do r. 1972, čo bolo zároveň obdobím fúzie Oddelenia triku a grafu s Kresleným filmom. (Myslím, že od tejto chvíle je už príliehavejšie hovoriť o KF ako o Animovanom filme /AF/.)

Keďže som tam začala pôsobiť ako jeho (v poradí) vôbec prvý samostatný dramaturg – (môj menovací dekrét na plný úväzok k 1. máju 1969 znie „*vedúci dramaturg Tvorivej skupiny Kresleného filmu*“) – mojou bezprostrednou úlohou bolo začať zakladať scenáristický fond a vytvárať autorské zázemie.

To sa grupovalo, pokiaľ išlo o tvorbu pre dospelých, najmä z okruhu satirických karikaturistických časopisov, ako bol Roháč; a pokiaľ išlo o tvorbu pre deti, tak zase z okruhu spisovateľov detskej literatúry, plus z oblasti ľudových rozprávok a vôbec slovenského detského folklóru. (Hovoríme tu o dramaturgii vlastnej, distribučnej tvorby; nie objednávkovvej, tú si zabezpečovala bratislavská televízia na vlastnej pôde.)

Pokiaľ ide o vytypovanie výtvarníkov a režisérov, dozrel čas sústrediť pozornosť na domáce zdroje. Lenže na rozdiel od dovtedy prizývaných českých tvorcov, naši domáci kresliari, karikaturisti, ilustrátori sa dosiaľ s filmovou animáciou nezaoberali. A tak bolo nevyhnutné veci im najprv vysvetliť, predstaviť, pretože sa nedalo jednoducho prebrať hotovú rozprávku alebo nejaký kreslený vtíp či anekdotu z časopisu... jednoducho museli najprv nakuknúť, načuchnúť animátorským kumštom, lebo veď každý druh umenia má svoje vlastné výrazové prostriedky... Spomínam si, že oslovení výtvarníci, či už majstri tužky, alebo štetca, väčšinou radi pristali, lebo boli zvedaví, čo to s ich kresbou či maľbou spraví, keď „ožije“.

Nie menej naliehavou sa ukázala úloha riešiť otázku umeleckej formácie interných pracovníkov AF. V danej situácii to bola otázka priam kľúčová a týkala sa menovite bývalých trikárov.

Prečo? Lebo v Animovanom filme dostali vďaka televíznym objednávkam príležitosť uplatniť sa nielen ako animátori, ale zároveň aj ako výtvarníci a režiséri. Samozrejme, všetci sa toho chopili s veľkou vervou.

No nebola to nijaká idylka. Práve oni boli tí, čo potrebovali odborné vedenie, v prvom rade v práci so scenárom, nehovoriac už o réžii. A potrebovali pomoc a dohľad aj ako výtvarníci a animátori, lebo fabulovaná animácia si už od nich vyžadovala iný prístup.

Prax totiž zakrátko ukázala, že tento priam manifestačný presun kádrov z oblasti spracovateľskej do oblasti umeleckej prináša so sebou problémy súvisiace jednak so samotnou výrobou večerníčkov, ale hlavne s ich umeleckou úrovňou.

Situácia bola o to komplikovanejšia, že scenáristická príprava televíznych večerníčkov podliehala dramaturgii objednávateľa, ktorá bola, povedané slovami vtedajšej odbornej kritiky „*bezbrehu benevolentná*“. Pre dramaturgiu AF to bol tvrdý oriešok, lebo ako mala doma zabezpečiť začínajúcim tvorcom umelecký rast, keď zvonka dostávali do rúk mizerné projekty?

Pritom to bolo v situácii, keď výroba televíznych večerníčkov už predstavovala viac, ako polovicu celkovej výroby AF!

A tak nový riaditeľ ŠKF Július Jaško ustanovuje „...*v záujme zvýšenia odbornej a umeleckej úrovne kreslených filmov a v záujme pomoci tvorcom animovaných filmov*“ **Umeleckú radu /UR/** (Smernica č.2/1969 ŠKF).

Nebolo na tom nič prevratného, iba ak to, že riaditeľ Jaško, na rozdiel od predchádzajúceho vedenia, hľadal pomoc doma a požiadal o spoluprácu – **Bohdana Slavíka, Vlastimila Herolda a Viktora Kubala**. Teda všetko osobnosti z vlastného prostredia, domácomu personálu dôverne známe a rešpektované.

Pokiaľ ide o Bohdana Slavíka, ustanoveného za predsedu UR, jeho pôsobenie v Krátkom filme bolo plynulé, lebo UR administratívne vznikla na základe rozšírenia pôsobnosti dovtedajšej podnikovej (tu už spomínanej) *Výtvarnej komisie*, ktorej predsedom bol po celý ten čas ten istý Bohdan Slavík.

(Ak si dobre spomínam, Výtvarná komisia schvaľovala popri grafických prácach pre Oddelenie triku a grafu aj výtvarné návrhy k rozprávkam vyrábaným v *Diafilme*.) V každom prípade však cezeň sa trikári po prvýkrát stretli aj s umením *vizuálnej narácie*. (Napríklad z *Diafilmu* prešiel do Triku a grafu Gusto Horváth.)

Ako sme už naznačili, poslaním UR bolo začínajúcich tvorcov metodicky usmerniť jednak v oblasti výtvarnej zložky a animácie; a jednak pri práci so scenárom a v oblasti réžie. To sa už prelínalo s dramaturgiou, takže za člena UR bol menovaný aj dramaturg AF. V každom prípade však platí (ako už zo samotnej ustanovujúcej listiny UR vyplýva), že UR AF bola orgánom poradným, nie riadiacim. Tým chcem povedať, že to, čo sa v súvislosti s menovaním UR mohlo javiť pri pohľade zvonka ako „*rozsiahle kompetencie*“, v skutočnosti vo vnútornej praxi AF znamenalo: *schvaľovať výtvarné návrhy a podklady k filmom do výroby; a vyjadrovať sa k režiserským scenárom, ako k základnému realizačnému projektu filmového diela*.

V tomto zmysle vykonala UR na pôde AF veľký kus skrytej, mravčej, každodennej práce, a to navyše aj v podmienkach, keď bol Animovaný film niekoľko mesiacov bez vlastného

vedúceho výroby a prevádzky, takže bola nútená zaoberať sa i s problémami mimolumeleckými.

Zanedlho sa ukázalo, že tejto svojej priekopníckej úlohy (programová umelecká formácia interných odborných kádrov) sa UR zhostila so čťou a pokiaľ stihla, pretože v čase, keď bola za normalizátorského riaditeľa ŠKF zrušená, mal už každý zo začínajúcich tvorcov za sebou jeden - dva večerníčkové debuty: Gusto Horváth – *Môj macík* (1968), *Grul'ko na karnevale* (1969); Elena Šándorová -Jaroslava Havettová – *Pasca* (1968); Dana Bučanová – *Vrabec-umelec* (1968), *Opičky Škyt a Škut* (1969); Oľga Potroková – *Najkrajšie uši na svete* (1970), *Myška-Plyška* (1971); Monika Trajterová – *Uspávanka* (1969); Ivan Popovič – *Jaroslava Havettová – O slniečku, čo nechcelo ráno vstávať* (1970); Vlastimil Herold – *Trénovaná myška* (1971).

(Herold sa po desiatich rokoch vrátil do podniku medzi svojich staronových kolegov nielen ako člen UR, ale už ako druhý interný režisér AF.)

Stojí za pozornosť, že v tomto niekdajšom trikárskom prostredí, podporovanom výrobnými záujmami televízie, začnú zanedlho vznikať prvé večerníčkové seriály realizované technikou plôškovej animácie (*Morské rozprávky* – Oľga Potroková); ale už aj reliéfnej animácie (*Opičky Škyt a Škut* – Dana Bučanová).

Významným prínosom do rozbiehajúcej sa plôškovej animovanej tvorby sa stal seriál *Polovničné rozprávky* (1968 – 1972) kolibského tandemu Milan Peťovský – Jozef Povrazník.

Pravda, nad viacerými *debutmi* – „*sólo-filmíkmi*“, či už plôškovými, alebo klasicky kreslenými, by kritické oko už vtedy prešlo mlčaním. No v skutočnosti sú to všetko semienka zasiaté na Mostovej, ktoré sa postupne rozrástli na Kolibe a začali prinášať ovocie v podobe nielen večerníčkovej tvorby, ale aj vlastnej, distribučnej tvorby.

Stojí pritom za pozornosť, že hoci začali klíčiť v podmienkach pretrvávajúceho kupalovského monopolu, niet medzi nimi takého semienka, čo by parazitovalo na Kubalovi, ale že každé to semienko si hľadalo a postupne aj nachádzalo svoju vlastnú cestičku vyjadrenia, svoj vlastný rukopis.

Podobne je tomu aj na poli distribučnej animovanej tvorby. Pre dospelých. Tu sa popri už tradične brilantnom Viktorovi Kubalovi po prvýkrát dostávajú k slovu Jaroslava Havettová a Ivan Popovič. A prekvapivo rýchle sa umelecky etablujú. Ich spoločné autorské filmy *Pieseň* (1969) a *Socha* (1970) sú vôbec prvé, čo popri filmoch Viktora Kubala prerazia slovenskému animovanému filmu cestu do sveta. Na pohľad drobná kreslená groteska *Socha* obletela prinajmenšom celú Európu a podnes je svojím nadčasovým posolstvom neobyčajne apelatívna.

K významným zmenám dochádza v tomto období aj v oblasti organizácie a výroby Animovaného filmu. Dokonca k natoľko významným, že ich možno považovať za prelomové.

Toto obdobie netrvalo dlho. No bez zveličenia platí, že včlenením Triku a grafu do AF začal písať AF nový, druhý začiatok svojej existencie. Na vysvetlenie treba doplniť, že od svojho založenia (1965) až do tejto chvíle (1969/70). Animovaný film nemal nielen vlastnú dramaturgiu, ale ani vlastnú materiálnu základňu, ba ani len trikovú kameru! Tú mal spoločnú s Trikovým oddelením, ktoré ale výrobne ešte stále podliehalo Populárno-vedeckému filmu...

Vo svojej (hore citovanej) práci z r. 1978 som k tomu napísala:

*„Akt zrušenia Trikového oddelenia nie je zaujímavý len z hľadiska jeho vlastného osudu. Týmto počínom sa totiž Kreslený film organizačne osamostatňuje a odbreňuje od povinností vyplývajúcich z pôvodnej pracovnej náplne Trikového oddelenia (výroba grafov a titulkov). A tak sa Kreslený film, oficiálne konštituovaný r.1965, stáva organizačne a výrobné samostatným a sebestačným oddelením prakticky až teraz, na počiatku 70. rokov.“*

Ako sa ukázalo, vznik Animovaného filmu na Slovensku nebol jednorazovým aktom, ale zdĺhavým procesom, ktorý za neobyčajne komplikovaných podmienok prebehol vlastne v štyroch etapách – rátajúc po päťročniciach zhruba: r. 1950 – Trik a graf; 1965 – Kreslený film; r. 1970 – Fúzia Triku a grafu s KF; r. 1980 – Bábkový film.

Ak takýto diapazón prijmem, potom tu môžeme hovoriť v poradí o treťom zakladateľskom počíne Štúdia animovaných filmov.

Tak sa konečne naplnili aj pôvodné zámery Bohdana Slavíka z čias, keď pred dvadsiatimi rokmi Oddelenie triku a grafu zakladal.

Čo ešte dodať? Nič zvláštne. Ako vtedy, tak aj teraz prebehla táto udalosť bez fanfár a v plnom pracovnom nasadení...

### ***Krátko na to vás zosadili z postu dramaturga...***

Veru, veru... Čo na to povedať? Politický regres. Nástup normalizácie!

Normalizácia sa v ŠKF prejavila tak, že museli opustiť miesta všetky riadiace kádre, ktoré sa ukázali ako politicky nespoľahlivé, čiže väčšina. Dubčekovská éra bola razantne odstrihnutá a s nástupom normalizátorského riaditeľa dr. Štefana Malíčka došlo k celopodnikovej „rotácii kádrov“, čo samozrejme neobišlo ani Animovaný film.

Prvá bola na rane dramaturgia.

Najprv mi šéfstvo rozmetalo dramaturgický plán. Témy ako „*Nepožiadaš!*“ (Pogran-Babušek) už boli nežiadúce. Podobne „*Sám život píše obdobné príbehy*“ (Havettová – Popovič); alebo „*Ja musím byť zbojník*“ (Fedor Vico). (O tom poslednom sa ešte zmienim.)

Cez ideovopolitický filter prešli (pokiaľ hovoríme o nových menách v distribučnej tvorbe), iba témy takého druhu, ako napríklad absolventský film Mariána Jaššu *Jablčkový lev* (1971), alebo Havettovej *Kým sa ucho neodbije* (1971) – (a aj to už prešlo len „s obitými ušami“).

Slovom ukázalo sa, že zóna tém od aktuálnej satiry až k nadčasovým filozofickým posolstvám, obnažujúcim korene spoločenských či človečích neduhov, je už opäť zónou zakázanou.

Spolu s ňou dostala červenú aj jej doména – kreslená groteska i s jej najvlastnejšími patrónmi, ako sú persifláž, čierny humor, hyperbola, absurdita, inotaj... a to ešte skôr, ako sa stihla rozvinúť.

Nuž a červenú dostala aj dramaturgia, ktorá z pohľadu normalizátorov takéto výstrelky naivne favorizovala. A tak s účinnosťou od 1. februára 1972 som bola „odsunutá“, a na post dramaturga Animovaného filmu bol „dosadený“ dramaturg z dokumentu. Tiež nemal na výber.



Po druhé – bola zrušená Umelecká rada.

Tu by som sa chcela na chvíľu pristaviť: O Umeleckej rade som sa po rokoch v horeuvedenej práci dočítala, že bola zrušená preto, lebo schválila dramaturgický plán, ktorý bol pre normalizačné vedenie neakceptovateľný. Rada by som vec upresnila: tá druhá časť vety sedí, ale týka sa dramaturgie, nie Umeleckej rady. UR AF neschvaľovala dramaturgický plán, ani scenáre. Pokiaľ ide o scenáre, posudzovala výtvarno-animačnú stránku technického (režisérského) scenára.

Zrušená bola jednoducho preto, lebo ju menoval ako svoj poradný orgán riaditeľ Július Jaško, ktorý bol tiež „zrušený“. S novým riadením prišla nová koncepcia, to sa dalo čakať. Nastupujúci dramaturg však aj tak musel Umeleckú radu niekým nahradiť, lebo formácia „večerníčkových tvorcov“ v tom čase ešte zďaleka nebola zavŕšená. Na druhej strane sa už problémy s televíznou večerníčkovou „dramaturgiou bezbrehej tolerancie“ podstatne zmenili, keď do RVDM (televízna Redakcia vysielať pre deti a mládež) nastúpili Marianna Grznárová, Ivan Štrpka, Miky Feher.

Nuž a do tretice – v AF sa s nástupom normalizácie citelne sa zmenil profil umeleckých kádrov vlastnej tvorby.

Z Animovaného filmu odišli tí najperspektívnejší tvorcovia: Jarka Havettová a Ivan Popovič. Jaroslava sa tu odmlčala skoro na desať rokov. S Animovaným filmom sa vtedy definitívne, alebo na dlhý čas rozlúčili aj niektorí externí domáci tvorcovia z predchádzajúceho obdobia, ako Juraj Bindzár, Marián Vanek, Miroslav Cipár. Nuž a pred tými, čo sa práve chystali do Animovaného filmu vstúpiť - Fedor Vico, Dušan Junek, Jozef Babušek – sa zapleskli dvere rovno pred nosom.

Vývoj Animovaného filmu pokračoval samozrejme ďalej, ale už nie v normálnych, lež normalizačných podmienkach.

### **A aký to malo vplyv na ďalšiu tvorbu, vývin animovaných filmov?**

Myslíte na umeleckú profiláciu štúdia? To je fundamentálna otázka, na ktorú by som aj ja rada počula odpoveď. Vyžaduje si to však odstup a odosobnenie. To sú podmienky, ktoré ťažko môže splniť človek, čo bol súčasťou hodnotených vecí. Ale medzičasom nám už vyrástla nová generácia. Dozrel čas, aby sa toho ujala ona. Mňa fakt úprimne zaujíma, ako to zhodnotí.

Za seba môžem nanajvýš povedať, ako som to všetko vtedy prežívala ja sama:

Najprv, po „uvoľnení“ z dramaturgie, som si vybavila cez Slovkoncert pracovný pobyt v Juhoslávii. Lenže riaditeľ podniku mi stále nevydával služobný pas, až som jedného dňa dostala na vedomie zamietavú odpoveď s odôvodnením, že „...t. r. došlo k nedostatkom v dramaturgickej práci s. Rabarovej pri dramaturgovaní kresleného filmu „Ja musím byť zbojník...“ (List Riaditeľstva ŠKF zo 16. februára 1971.) Tak som musela zostať sedieť doma.

Odišla som na materskú a veci sa potom nepredvídane zvrtili – zomrel mi manžel.

Avšak – aby som bola spravodlivá – musím povedať, že po návrate z materskej mi napokon v podniku dovolili robiť réžiu. Tým chcem povedať, že koniec dobrý – všetko dobré, lebo za vtedajších pomerov to bol pre mňa koniec vlastne veľmi dobrý.

Myslím tým aj pokiaľ išlo o moje pôsobenie v pôvodnom povolání, teda v dramaturgii. Pravdaže už nie v tej jej praktickej zložke, ale v teoretickej. A síce na pôde Zväzu slovenských dramatických umelcov. Do funkcie člena Filmovej komisie (FK ZSDU) za AF ma navrhol pán režisér Vlado Kubenko a dodnes som mu za to vďačná. Bola to jediná pôda, kde sa vtedy relatívne dalo filmárom ešte ako-tak dýchať. Navyše v prostredí zodpovedajúcom týmto potrebám – v priestoroch Filmového klubu (neskôr „Charlie centrum“, dnes „Kino Lumiére“ na Špitálskej v Bratislave).

Tam sme usporadúvali premietania vlastnej – distribučnej i objednávkovej – večerníčkovej tvorby a ich hodnotenia; tam bývali aj podnikové „tvorivé aktívy“; tam sme sa stretávali s novinármi (naším bdelym odborným, kritickým a žičlivým okom sa stala Viera Budská); tam sme usporadúvali premiéry našich filmov, ktoré bývali zároveň spojené aj s vernisážou príslušných výtvarných diel (v mojom prípade napríklad k filmu *Slnková panna* umeleckej fotografky Oľgy Bleyovej).

Príležitostne som na pozvanie pôsobila v porotách na domácich filmových festivaloch (Gottwaldov – staronový Zlín; alebo Ars-film Kroměříž); – nuž a neskôr aj na zahraničných festivaloch, ale to už ako režisérka so svojimi filmami (Tampere – Fínsko; Odense – Dánsko; Varna – Bulharsko; Bilbao – Španielsko); film *Drotárska púť* bol prezentovaný v Annecy a v Paláci Unesco v Paríži (r.1993).

V súvislosti s „Arsfilmom“ si vďačne a s obdivom spomínam na Petra Mihálíka, ktorého predčasnú smrť podnes vnímam ako veľkú stratu pre náš animovaný film a pre slovenskú kinematografiu vôbec. Nie je v tom len nostalgia. Jeho pregnantné kritické postrehy a konklúzie si dodnes uchovávajú punc sviežosti a presvedčivosti.

Popri tom sa moje pracovné vystúpenia, týkajúce sa filmovej animácie, sem-tam dostali aj do odborných časopisoch – (zväčša išlo o esteticko-teoretické štúdie, alebo o rozhovory na tú tému: Zpravodaj Čsl. filmu, Filmová revue, Výtvarný život, Revue-fotografie, Panoráma); alebo ma príležitostne požiadali o príspevok na seminár (Ars-film Kroměříž 1979; Medzinárodné sympóziu „BAB 1991“ a iné).

Takže toľko asi k mojej „pridruženej“ činnosti, pričom som vlastne nikdy celkom neopustila ani divadelnú pôdu.

V tejto súvislosti si s vďakou spomínam na dlhoročnú spoluprácu s NOC-kou (Národné osvetové centrum), kde ma prizvali k spolupráci v oblasti divadla pre deti. Či už ako lektorku na divadelných dielňach, alebo v porotách či výberových komisiách, čo bolo spojené s pracovnými výjazdami na postupové prehliadky po celom Slovensku; a pri tej príležitosti s hodnoteniami inscenácií, rozbormi divadelných hier, rozhovormi s účinkujúcimi súbormi, hercami, režisérmi; a podobne.

Keď som bola na materskej, napísala som bábkovú hru. Volá sa *Stratený sen*, vyšla v Lite. V čase, keď som ju písala, nemala som tušenia, aký tragický význam jej názov v mojom živote nadobudne: inscenácia *Stratený sen* mala totiž premiéru v roku 1974 v Štátnom bábkovom divadle v Bratislave len zopár týždňov po smrti môjho manžela. Hra mala neskôr (r.1976) premiéru aj v Osijeku v Juhoslávii. A čo ma obzvlášť potešilo i prekvapilo – premiérovali ju aj vo Viedni, r. 1999, a to v divadle pre deti zvanom „Moki“ (Mobiles Theater für Kinder). To je putovné divadlo, takže tú hru mali možnosť vidieť deti po celom Rakúsku.

Ešte dodám, že tá praktická dramaturgia, ktorú som už oficiálne nepraktizovala, mi veľmi pomohla pri vlastnej scenáristickej činnosti. Nuž a to vlastne vyústilo nakoniec až do mojej terajšej individuálnej literárnej činnosti.

**Takmer pri všetkých svojich animovaných filmoch figurujete ako režisérka, ale aj ako scenáristka. Odkiaľ ste čerpali inšpiráciu pri písaní námetov?**

Áno, je to tak. Až na niektoré objednávkové tituly som si scenáre k všetkým filmom, čo som režírovala, písala sama. Preto, lebo som intuitívne cítila, že scenár a réžia animovaného filmu sú prakticky neoddeliteľné. Vidím to v ich vnútornej spätosti, v spätosti medzi témou a formovým materiálom. To znamená tým, v čom sa téma realizuje. V čom sa zviditeľňuje. Napríklad vo filme *Slnková panna*, to je rozprávka podľa Dobšinského, nahovoril mi ju skvelý Gustáv Valach, je titulná postava charakterizovaná ako žena, panna, „zo Slnka zrodená a Slnko rodiaca“ (respektívne zo svetla zrodená a svetlo rodiaca), čo sme chceli nejako adekvátne vyjadriť. A vyjadrili sme to tak, že sme si zvolili v animácii fotografickú cestu. Požiadala som o spoluprácu našu vynikajúcu fotografku, vlastne v tom čase a v tom odbore osobnosť európskeho formátu Oľgu Bleyovú. A vymysleli sme spôsob animácie, ktorý sme nazvali fotoanimácia. Spočíva v tom, že plastickú bábku nasvietime, a to svetlo na nej animujeme. Tým nasvietením plus solarizáciou (a rozličnými inými fotografickými technikami a postupmi) sa môže radikálne, či už expresívne, alebo impresívne, meniť výraz postavy, pričom jej forma sa nemení. Slovom mení sa len štruktúra, obsah tej formy, tej postavy. To uvádzam ako ilustráciu toho vnútorného zomknutia, tej vzájomnej závislosti témy a formového materiálu na pôde animovaného filmu. Celé tajomstvo spočíva v tom, že postavy žijú na základe umelého pohybu.



SLNCOVÁ PANNA (1977), výtvarníčka Oľga Bleyová

Na filmovej animácii ma fascinuje ešte jedna vec, a to je vnútorný vzťah medzi realitou a obrazom reality. Samozrejme, že toto sa deje bežne, však o tom je umenie. Ale v animovanom filme spája oba tieto faktory totožný materiál. Napríklad, v *Slnkovej panne* nadobúda konkrétna, reálna krajina cestou fotografických trikov a techník rozprávkový, imaginatívny ráz, pričom ale jej reálna, nazvime to dokumentárna podstata v nej zostáva prítomná.

**Chceli ste ukázať, ako vyzeral svet rozprávky, ale aj svet, kde rozprávka vznikla. Mali ste na mysli dobu, keď vznikla?**

Nie, teraz mám na mysli prostredie. Ale štylizované tak, že sa z neho dá vyčítať aj doba (jasnejšie to bude z ukážky v obrazovej prílohe.) Do tretice by som ešte k tejto téme chcela povedať, že síce nie som výtvarníčka, čo by sa mohlo javiť na pôde animovaného filmu ako istý handicap, ale na druhej strane mi to zase uvoľňuje ruky, aby som si volila slobodne materiál a výtvarný výraz so zreteľom na tému. Takže v závislosti na nej filmy, ktoré som režírovala, ponúkajú pomerne široké spektrum výtvarných rukopisov, materiálov, animátorských techník, a ich kombinácií: Peter Cigán, Oľga Bleyová, Milan Vavro, Vlado Malík, Kazo Kanala, Danica Orvanová, Ladislav Jurovatý, Ladislav Mikulík, Martin Kellenberger, Ľuda Pavolová, Darina Gladišová, Hana Cigánová.

**Čiže aj to je dôvod, prečo ste napríklad *Maľovanky-spievanky* robili s bábkami?**

Áno, presne tak. Napríklad *Leto...* Hovorili sme o materiáli. Pre *Leto* som ako i nosný formový materiál zvolila šúpolie, slamu, štiepané drevo, obilné klasy a podobne. Nuž a bábka mi to všetko pomáhala prepojiť. A pôsobí to celkom prirodzene. Na pôde animovaného filmu je výber materiálu neobyčajne dôležitý, ale v spätosti s témou, musí zohľadňovať, čo si vyžaduje téma. Lebo ak materiál nie je zdôvodnený, opodstatnený, tak potom je zbytočný, je to proste násilné, samoučelné. A k tomuto práve by som chcela dopovedať, že trafiť do čierneho, teda zvoliť správne spojenie témy a materiálu, nie je vecou nejakej neobmedzenej fantázie, ale prísnej logiky.

**Vaše scenáre mali podobu železných scenárov, dlho sa pripravovali, ale potom sa už v procese tvorby neimprovizovalo.**

Bolo to preto, lebo neanimujem a nie som výtvarníčka a som teda takpovediac odkázaná, v dobrom slova zmysle, na iných tvorcov. To vyžaduje neobyčajne dôslednú prípravu, a dokonca v mojom prípade to bolo vždy tak, že keď som ukončila obrázkový, technický, režisérsky scenár, ktorý je vlastne projektom výroby, tak pre mňa už tá ďalšia práca bola len taká... nehovorím, však to bola veľmi dôležitá fáza... bez mojej prítomnosti sa nemohol odsnímať žiaden záber, ale pre mňa už to bolo len vyberanie a prijímanie nápadov od tvorcov, čo prichádzali zo strany hudby, zo strany animátora, zo strany výtvarníka. V rukách som si držala samozrejme neustále všetky zložky, ale počas realizácie si už každú z nich viedol vo svojej oblasti príslušný tvorca sám. To bola fáza, kedy som si už mohla dovoliť spoľahnúť sa na nich a začať si pripravovať ďalší film. Študovať tému, zbierať materiály, písať scenár...

Ešte som k chcela niečo povedať k scenáru. Navonok sa môže zdať, že tvorca, ktorý je vo všeobecnosti uznávaný ako univerzálny, počínajúc kontúr-kolorom, cez všetky spracovateľské funkcie, plus animácia, plus výtvarné stvárnenie, plus réžia, plus scenár – čiže autor autorského filmu par excellence, nemusí brať až taký zreteľ na napísanie scenára, alebo na otázky dramaturgické... však on si to všetko sám „drží v rukách“. To je síce pravda, ale chcem povedať, ako to v skutočnosti s tým scenárom a scenáristickou prípravou a významom scenára v procese tvorby a realizácie filmu vlastne chodí. Totiž Kubal, veľký majster Kubal, bol známy tým, že keď nejaká iná výrobná jednotka nestihla do termínu dokončiť film, tak (na veľkú úľavu strážcov plnenia výrobného plánu), on bol vždy schopný zachrániť výrobný plán svojím filmom. On bol totiž geniálny nielen ako umelec, ale aj ako človek neobyčajne potentný pracovne, výrobne. Pôvodne si robil filmy doma a robil ich prakticky s rodinnými príslušníkmi. A tak aj teraz, keď bolo treba, bez dlhých rečí priložil ruku k dielu a chýbajúci film nahradil svojím.

Na druhej strane musel k filmu priložiť aj scenár. Lebo scenár slúžil aj ako podklad pre vedúceho výroby na vypracovanie rozpočtu, a ten sa musel tiež schvaľovať. Takže sa stávalo, že Kubal dodatočne hodil na papier scenár, keď už mal film rozrobený. A ja som ako začínajúca dramaturgička nad takým scenárom nevychádzala z údivu: nad Kubalovým vizuálnym myslením, nad jeho efektívnym vyjadrovaním, nad komplexnosťou vyjadrenia autorského zámeru. Pochopila som, že Kubal mal už dávno predtým ten scenár napísaný v hlave. Pravda, či už v hlave, či na papieri – scenár musel existovať – koniec-koncov kritériom je ovocie. A to platilo aj pre Kubala. A pre nás ostatných to platí tým skôr. Preto je preda len istejšie hodiť ten scenár na papier...

### Čím sa líšila vaša osobná tvorba od tej objednávkovej?

Chceli ste sa hádam spýtať – „vaša distribučná tvorba od objednávkovej“? Lebo osobne som k nim pristupovala bez rozdielu s rovnakým nasadením.

Žiaľ, večerníčkovú tvorbu, či už ako režisérka alebo scenáristka, som až na jednu-dve výnimky, robila veľmi málo. Možno to súviselo práve s tým, o čom teraz hovoríme, o scenároch. Ale nebolo to vždy, napríklad som robila ako režisérka seriál podľa scenárov Petra Glocku, *Vodník Rybka a figliar Šupka*. Sú to zamagurské rozprávky a sú populárne doteraz, dávajú ich vo večerníčkovom vysielačom čase. To bola práca veľmi príjemná, milá. Robili sme ich s kolegom Jurišičom, lebo to bolo dosť dielov; a ešte sme tam mali jednu kolegyňu, Zlaticu Vejchodskú, ktorá potom emigrovala, takže sme dorobili aj tie jej časti. No ale na druhej strane, napríklad, mi ponúkli scenáre napísané podľa Kiplinga, *Rozprávky pre Jozefku*. Nie je to vlastne seriál, ale sedem samostatných rozprávok o zvieratkách. Titul som prijala do realizácie len s podmienkou, že zabudnú na tie scenáre, čo mi predložili, a že si napíšem scenáre sama priamo podľa Kiplinga, čo sa aj stalo. Totiž tá téma ma zaujala, však Kipling je na animáciu ako stvorený.

Skúsenosti iného druhu mám napríklad s objednávkami, čo som robila pre Ústav zdravotnej výchovy, alebo pre Slovenskú sporiteľňu. Títo objednávateľia to nechávali na nás, na scenáristoch, na našu dramaturgiu, takže tam sme sa dohodli, nebol problém.

A opäť inú skúsenosť som mala napríklad s výtvarníkom Martinom Kellenbergerom, ktorého som požiadala o spoluprácu na projekte *Tatranská ríša*. Ide o sedemdielny cyklus animovaných bájí o tatranských štítoch. My sme z nich stihli zrealizovať prvé dva, *Kriváň* a *Lomnický štít*. Ostatné padli za obeť privatizácii Koliby.

Chcem sa však zmieniť o spolupráci s Martinom Kellenbergerom. Tam už nešlo o objednávkovú tvorbu, ale o výrobu filmov na Kolibe v situácii, keď Slovenská filmová tvorba ešte existovala, ale už na báze štátnych akciových spoločností a producentско-tvorivých centier. Čo v praxi pre tvorca znamenalo, že ak chcel po roku 1991 realizovať nejaký svoj film, tak si musel nájsť buď sponzora, alebo koproducenta, alebo sa uchádzať o príspevok zo štátneho fondu. V mojom prípade takto boli vyrobené práve filmy *Kriváň* a *Lomnický štít*.

Ale vrátim sa k spolupráci s Martinom Kellenbergerom. To bol výtvarník, ktorý natoľko umocnil moju realizačnú predstavu, že som vďaka implicke riešenie, s ktorým prišiel on, do vlastnej koncepcie. Tým chcem poukázať na to, že sú aj takéto prípady, pokiaľ ide o otázku onej „železnosti“ mojich scenárov; menovite pri spolupráci s výtvarníkmi a hudobníkmi. (Nakoniec film je dielo syntetické.)





KRIVÁŇ – z cyklu Tatranská ríša (1995), výtvarník Martin Kellenberger

A keď sme už pri tých hudobníkoch, k čomu sme sa tu akosi nedostali, chcela by som aspoň poznamenať, že v mojich filmoch hrali hudobní skladatelia nemenej významnú rolu, ako výtvarníci: Svetozár Stračina, Ján Melkovič, Peter Breiner, Juraj Lexman, Laco Gerhart. (Napokon moje posledné filmy, počínajúc *Mal'ovankami*, sú všetko vlastne hudobné filmy.)

Ale držme sa vašej otázky. Ako som už naznačila, z hľadiska režisérskeho prístupu som medzi vlastnou a objednávkovou tvorbou nerobila žiaden rozdiel. Pre mňa bol večerníček, aj sólový, práve taký dôležitý, ako aj nejaký výpravný distribučný film. Rozdiel tu bol z hľadiska výrobných možností. Na rozdiel od objednávkových, boli štúdiové pochopiteľne iné, bohatšie, veľkorysejšie. Dovoľovali nám voliť si rozličné materiály, realizovať nákladné a technicky náročné filmy, ba i experimentálne filmy, takže po tejto stránke to bol podstatný rozdiel. Samozrejme, že aj pri večerníčkoch sa uplatnila, čo ja viem, animácia cez textilie alebo plastelínu a podobne. Ale pokiaľ ide o mňa, v objednávkovej tvorbe som sa pridržiavala základných overených techník, t.j. klasicky kreslenej, ňou som začínala ešte ako elévka; a potom plôškovej, v spomínanom Kiplingovi.

Z hľadiska adresnosti tej – ktorej tvorby, čo determinovalo takisto realizačný prístup, televízne večerníčky boli všetky určené detskému divákovi; naopak distribučné aj dospelému. Televízne večerníčky sa premietali na televíznej obrazovke, distribučné filmy sa premietali na filmové plátno, televízne večerníčky majú iný formát, filmové plátno má iný formát. Čiže, keď sme robili večerníčky, tak pod trikovou kamerou sme mali *formátovník*, aby sme sa pri záberovaní vmestili do televízneho kádra. Naopak *Prívet ponad tisícročie* je výpravný výtvarný film, koncipovaný ako biblická poéma, oslava Biblie, a vyžaduje si veľké plátno. Televízia má svoju poetiku, inú, ako je filmová. A toto všetko bolo treba zohľadňovať.

Ako som už spomenula, pri objednávkovej večerníčkovej tvorbe som sa pridržiavala overených techník, naopak, pri distribučných tituloch som si mohla dovoliť širokú škálu materiálov a výtvarných videní. *Drotárska púť* bola realizovaná s pôvodnými unikátnymi výrobkami drotárov. Čiže tam bol formový materiál drôt. *Leto* som už spomínala. *Prívet ponad tisícročie* – tam to je vlastne oživená galéria veľkomoravského a ranorománskeho umenia, s použitím pôvodných unikátnych, archeologických artefaktov a ich replík, a to

všetko pri uplatnení stredovekých umeleckých remesiel, ako sú: kaligrafia, iluminácia, ikonomaľba, kovolejárstvo, kníhviazačstvo – výrobu kódexov a podobne.

Slovom na distribučnej pôde sme si mohli dovoliť aj realizačne obzvlášť zložité a finančne nákladné projekty, čo by sme si na pôde objednávkovkej tvorby dovoliť nemohli, a ani o to nešlo.

(Nedá mi k tomu ešte niečo nedodať: Kým väčšina takýchto výrobné nákladných a umelecky hodnotných distribučných filmov, určených dospelému divákovi, sa v skutočnosti vôbec nedostala do kín, naše večerníčky pre deti premieta televízia dodnes. A to už je čo povedať, pretože odvtedy uplynulo celé polstoročie.)

### **Ako prebiehalo zbieranie materiálu?**

To bola pre mňa najzaujímavejšia etapa tvorby. Najprv to musíte mať v hlave, než to dáte na papier komplexne ako scenár. Príprava materiálu, štúdium, stretávanie s ľuďmi, stretávanie s umelcami, tvorivý tím – to je základ úspechu.



DROTÁRSKA PÚŤ (1992) – pracovný team, zľava: spracovateľ Peter Sulík, architekt scény a animátor Peter Cigán, drôtený majster drotár (plastika Jozefa Keraka), kameraman Otto Geyer, režisérka Helena Slavíková, osvetľovač V. Čillík

Príprava *Drotárskej púte* – to sú nezabudnuteľné zážitky. Doteraz vyslovujem v duchu vďaku Múzeu drotárstva v Žiline na Budatíne. Požičali nám všetky unikátne artefakty z drôtu, čo sme si len zažiadali. Napr. plastiku drotára od majstra Jozefa Keraka. Plastika je o hlavu vyššia odo mňa a tú sme animovali. A potom stovky, možno tisíce všelijakých drôtených drobností, čo vo filme figurujú, úžitkových predmetov, dekoratívnych predmetov (najmä od ďalšieho nášho slávneho majstra-drotára Jozefa Holánika.) Bolo toho také množstvo, a toľko vzácností, že naozaj nemôžem iné, ako len vysloviť hlbokú vďaku za dôveru, ktorú nám vtedajšie vedenie múzea prejavilo, keď nám to všetko dovolilo previezť na Kolibu.

To bola prvá vec – zbieranie a zhromažďovanie materiálu pod trikovú kameru. Potom nasledovalo jeho štúdium, a vôbec zahĺbenie sa do drotárskej problematiky. Nato sme sa zo študovni vydali von, do terénu, na Kysuce, do kolísk slovenského drotárstva. Po grapách, po

dedinách, ako sú Dlhé Pole, Veľké Rovné, kde majú títo naši svetovo slávni slovenskí drotári z počiatku minulého storočia dnes svoje pamätne izby...

A úžasní ľudia tam žijú i dnes. Koho sme oslovili, ten bol ochotný. Napríklad jedna miestna pani učiteľka mala novučičké auto, ešte nezajazdené, no s nami ho trepala po tých lazoch, po tých strmých cestičkách, aby nám ukázala, ako tam na tých samotách tie jej babky a dedkovia žili... Skvelých ľudí my máme po Slovensku!

Podobne som to zakúsila aj pri zbere materiálu na *Maľovanky-spievanky*. To je kalendárny cyklus obradového detského folklóru. A k tomu obradové predmety. V tomto prípade spočívalo ťažisko výberu materiálu v Martinskom národnom múzeu. Vzácný banický betlehem z prelomu 19. storočia nám napríklad požičali zo Spišskej Belej. Slovom všetko sú to pod kamerou originály z múzeí.

Neobyčajne zaujímavé bolo zbieranie a štúdium materiálu k filmu *Prívet ponad tisícročie*. *Prívet* je filmová poéma na verše Konštantínovho *Proglasu*, a v realizačnej rovine, ako som už spomínala, je to oživená galéria kresťanského franského a byzantského, ako aj praslovanského, pohanského umenia. A toto všetko bolo treba sklbiť s hudbou a vytvoriť fiktívny svet, v ktorom to všetko žije. To znamená, že bolo treba preštudovať architektúru, urobiť repliky, narábať so samotným – pre mňa, ale nielen pre mňa posvätným textom Konštantínovho *Proglasu*, k čomu som mala na slovo vzatých odborných poradcov, akým je básnik majster Turčány, ktorý mi napríklad láskavo odobril výber veršov z literárneho textu do eliminovaného hovoreného textu. Lebo všetky tie zložky sa musia podriadiť filmovej estetike, navyše na pôde animovaného filmu. To si vyžaduje dôsledne sa zahĺbiť do pôvodného prostredia, kde sa tá-ktorá zložka cíti doma, a potom sa poradiť s odborným poradcem (v tomto prípade to bol pán profesor Alexander Ruttkay), či si toto alebo ono môžem dovoliť. Ďalej sme napríklad potrebovali prepísať staroslovenský Otčenáš do hlaholiky, čoho sa ochotne zhostil sám pán profesor jazykovedec Šimon Ondrušom. Alebo sme chceli ukázať, ako vzniká z ovčej kožušinky pergamen, ako sa pergamen stane listom kódexu, ako sa naň nakreslí, namaľuje iluminácia, ako sa naň napíšu kaligrafické písmená, ako sa jednotlivé pergamenové listy zviažu do kódexu. Toto všetko bola zase doména majstra Ivana Galamboša.

Napokon som všetky vo filme použité artefakty konzultovala s pánom profesorom Ryttkayom aj z hľadiska ich *dokumentaristickej hodnovernosti*. Totiž išlo mi o to, aby to dielo malo aj dokumentárnu hodnotu. Lebo aj keď je poémou, nesie v sebe i dokumentárny náboj, nakoľko všetky spomínané artefakty (vo filme pravdaže repliky) sú predmety z 9. storočia, ktoré boli vykopané na našom území, a ktoré si i dnes môžeme pozrieť v našich múzeách. Pravda, my sme vo filme vďaka animácii mohli ukázať aj proces ich vzniku, prípadne aj princíp ich fungovania, čo už samo o sebe napovedá, že sa tu zároveň uplatnili aj ukážky spomínaných umeleckých remesiel. (Napríklad, ako vznikajú nalievaním roztaveného kovu do foriem kovolejárske výrobky. V našom filme sú to figúrky antropomorfných bôžikov, ktoré hrali rolu kultových predmetov pri praslovanských pohanských náboženských obradoch.)

Takto som sa snažila docieľiť, aby mal film popri svojom dokumentaristickom náboji aj *populárno-náučný ráz*. A aby pritom zostal poémou nad poémy. Išlo mi hlavne o to, aby sa **báseň Proglas, toto východisko slovanskej a slovenskej národnej kultúry**, dostala (aspoň cez filmovú podobu) do škôl, medzi deti a mládež. Aby si uvedomili, čo je to za báseň, kde sú ich korene, kam vlastne patria, lebo však to nevedia. A nielen oni, ale ani ich rodičia! Preto som hľadala nejakú príťažlivú formu, aby cez ňu mohli aspoň nakuknúť do toho obdobia, do vlastných dejín. Nuž a práve prostriedky filmovej animácie mi umožnili pokúsiť sa tú báseň *zviditeľniť*, dať jej telo, a tak ju *spopularizovať*.

S akým výsledkom? Reč bude teraz o jej *šírení*. Teda o šírení filmu *Prívet ponad tisícročie*.

Zatiaľ šlo vždy o podujatia na pôde kultúrnych inštitúcií. Teda mimo kín, či filmových klubov, samotní filmári, filmoví distributéri, dosiaľ neprejavili o tento film záujem. (Myslím, že aj preto, lebo mu chýba kvalifikovaný management.) Mimo distribučnej siete však bol tento film prezentovaný (spolu s výstavou) po celom Slovensku, ba aj v zahraničí – (Matičné múzeum v Bratislave, Dom kultúry v Bratislave-Ružinove; Dom kultúry v Dúbravke; v Literárnom múzeu v Martine; na pôde Cyrilo-metodskej spoločnosti v Prešove; v Ponitrianskom múzeu v Nitre; na Všeslovanských dňoch na Devíne; v Slovenskom inštitúte v Budapešti; v Stredisku zahraničných Slovákov v Békešskej Čabe). A potom príležitostne vlastne až dosiaľ na mnohých ďalších miestach, ale už bez výstavy.

Všetko so zameraním na školy.

Spríevodná výstava bola zostavená z výtvarných diel a replík spomínaných pôvodných artefaktov z čias veľkomoravských. Výtvarníkmi výstavy i filmu sú Darina Gladišová a Ľuda Pavolová.

Film sa spravidla premietal na jednom mieste 4-6 týždňov, pričom po premietaní si mohli deti, alebo aj dospelí, na výstave poprezerat', čo ich vo filme zaujalo, pristaviť sa pri tom a povypytovať sa na to.

S filmom sme robili aj turné po Horehroní, kde je každoročne Festival sakrálneho a ľudového byzantského spevu, pretože tam žijú grékokatolíci. Spomínam si, že raz, keď som vstúpila v jednej z horehronských dedín do kinosály, akoby sa zotmelo. Hoci svetlá nezhasli. Až potom som si uvedomila, že tam sedia samé cigánčatá. Prečo to spomínam? Tie deti ten film úplne hltali. Po premietaní sa nám neraz stalo, že nám prišli učiteľky spolu so svojimi žiakmi za ten film poďakovať. To bola pre mňa najväčšia odmena.

### **Často ste sa venovali národnej tematike, folklóru...**

...ono to začalo *Slncovou pannou*, tam sa vlastne línia týchto, nazvime to, etnografických filmov, začína. Vy ste to nazvali lepšie séria, lebo tá väzba medzi nimi je veľmi voľná, každý z tých filmov je celkom osobitý, čo bude zrejmé už hneď, ako ich vymenujem: *Slncová panna* (1977); *Maľovanky-spievanky* (1983–1989), ešte sa pristavím neskôr pri tom, prečo sa robili tak dlho; *Drotárska púť* (1993); *Tatranská ríša – Kriváň, Lomnický štít* (1995–1996); a napokon *Prívet ponad tisícročie* (1997), ktorý má v tejto línii, ako sme už naznačili, osobitné postavenie.

Prečo mi bola táto línia akosi vždy bližšia? Žiaľ, veľa z nej mi zostalo nezrealizovaného vo forme hotových obrázkových scenárov. Týmto scenárom, menovite z cyklu *Tatranská ríša*, urobila definitívny škrť cez rozpočet privatizácia Koliby, no a teraz tam vlastne nie sú už ani technológie.

*Prívet ponad tisícročie*, môj vôbec posledný film, tam už bol nakrúcaný v neskutočne ťažkých podmienkach a zrealizoval sa len vďaka nadľudskej trpezlivosti a obetavosti všetkých mojich kolegov.

Tento film mal byť pôvodne vyrobený v koprodukcii s *Art Agency*. Lenže na tú smolu vypukla práve vtedy na Kolibe privatizácia, takže na titulkoch tohto filmu už figuruje ako jeho výrobca Štúdio Koliba, a.s. A keď hovorím „na tú smolu“, tak preto, lebo vtedajšie vedenie štúdia sa zachovalo k tomuto filmu macošsky, najmä pokiaľ ide o jeho šírenie na kinematografickej pôde doma i v zahraničí. Stále však dúfam a verím, že film raz bude



zastrešený Slovenským filmovým ústavom, kam ako súčasť národnej kinematografie právom prináleží.



PRÍVET PONAD TISÍCROČIE (1997), výtvarník scény Ľuda Pavolová, ikony Darina Gladišová

Teraz konečne odpoviem na otázku, že prečo práve folklór.

Viete, to je tak: keď máte malé dieťa a začne habkať prvé slová, dáte mu do rúk ilustrovanú detskú knižku plnú našich domácich riekaniek, hier, pesničiek a hádaniek. Nuž a napríklad spomínaný cyklus *Mal'ovanky-spievanky*, to je čosi ako animáciou oživená a zároveň hudbou, spevom a slovom ozvučená detská kniha. V tomto prípade ide konkrétne o štvordielny cyklus detských obradových hier v priebehu kalendárneho roka, ktorý má v našom hranom filme pendanta v *Roku na dedine*. Ľudová slovesnosť a ľudové umenie, to je vlastne téma tém, ktorej spracovanie patrí do zlatého fondu každej národnej kinematografie.

V prenesenom zmysle je to čosi podobné, ako keď v Európe vznikali z barbarov kultúrne národy. Stávali sa nimi tak, že prijali kresťanstvo, ale s tým, že Biblia bola preložená do ich jazyka. Nuž a náš film *Prívet ponad tisícročie* by chcel túto prevratnú udalosť našim ľuďom pripomenúť. A aj keď svojou poetikou nepatrí do oblasti folklóru a ľudového umenia, pričlenili sme ho k línii etnografickej, lebo poukazuje na samotné historické počiatky našej národnej kultúry.

Film *Drotárska púť* je podobenstvo. Podobenstvo o životnej púti majstra drotára, zhmotnené v drôte jeho vlastnými rukami a vyspievané vo veršoch jeho vlastnými ústami. Nakoľko toto „zhmotnenie“ sa uskutočnilo animáciou unikátnych, autentických, drotárskych výtvorov a výrobkov (keď sú predmetom animácie všetko výlučne originály), stal sa film *Drotárska púť* metaforou i dokumentom zároveň.

**Niektoré vaše filmy v sebe nesú aj kritický podtón. Ako bol prijímaný?**

No, nie je to vyložene moja parketa. Ale dobre.

Povedzme, že sem patrí *Ticho prosím*, *Zástupy*, *Pozdrav z Tatier*, *Krídla*. Pravda, spája ich iba onen „kritický podtón“ inak každý z nich má iné zafarbenie, iné zacielenie. Napríklad *Pozdrav z Tatier* je čosi ako oživený ekologický plagát, animovaná občianska agitka na záchranu prírody Vysokých Tatier. Film *Krídla* je zase kreslená groteska so skrytým politickým



podtónom o uzurpátorovi moci a o jeho krutosti. Nie je to klasická groteska, skôr podobenstvo zo sveta vtákov s tragikomickým vyústením. Výtvarníčka Danica Orvanová vystihla jeho inotaj s takou pôsobivosťou a zároveň výpovednou účinnosťou, že zaň dostala cenu Národnej galérie v Prahe. Nuž a film *Zástupy*, to je zase séria kreslených blackoutov, čosi ako komunálna satira na nedostatok spotrebného tovaru. Viete, to bola doba, keď sa stretli dvaja na ulici: „Čo zháňaš?“ – spýtal sa ten prvý. A ten druhý, čo mal v sieťovke zo štyri pomaranče, povedal: „Predstav si, podarilo sa mi zohnať kilo pomarančov!“ „Skutočne?“ skočil mu do reči s neskrývanou závišťou ten prvý „ty sa máš, to bude doma radosti!“ A ten s tými pomarančmi sa toho, čo nič nemal, skoro previnilo spýtal: „A ty čo zháňaš?“ „Aáále“ – znela odpoveď – „sused mi povedal, že hen naproti dostali hajzlíkový papier, tak tam letím... ale... ako vidím, už tam nie je zástup, ľudia sa rozišli, papier je fuč.“



KRÍDLA (1986), výtvarníčka Danica Orvanová

V tom období totiž nebolo nič dostať a každý čosi zháňal. Pýtali ste sa na prijatie filmu. No, mňa samu prekvapilo, že reakcia bola dosť sympatická a živá...Nuž – *komunálna satira*... jediný druh satiry vtedy povolený... zrejme už aj za ňu boli ľudia vďační.

Inak ale, keď sme sa už dotkli otázky spätnej väzby pri šírení našich animovaných filmov, tak treba povedať, že premietanie animovaných filmov, a krátkych filmov vôbec, bolo aj vtedy dosť limitované. Súviselo to so spôsobom ich uvádzania do distribučnej siete. Zvyk bol taký, že sa krátky film pričlenil ako „preddavok“ k hranému filmu. A tak najširšia divácka obec sa mala možnosť stretnúť s našimi distribučnými animovanými filmami najčastejšie večer, teda pri príležitosti premietania celovečerných filmov. Koľko ľudí mohlo ten-ktorý krátky film vidieť, potom záviselo pri takejto praxi od toho, k akému celovečernému filmu bol ten-ktorý krátky film „prifarený“.

Naopak, naše animované filmy sa premietali skôr vo svete, ako doma. Pokiaľ ide o moje autorské filmy, dostávala som o ich predaji z Lity pravidelné záznamy. Z nich vyplýva, že animované filmy sa vo všeobecnosti už vtedy veľmi dobre predávali. Hrané aj iné sa neporovnateľne menej predávali, ako animované. Samozrejme, že nie len moje, ale všetky. Všetkých kolegov. Moje sa predali napr. do Francúzska, Španielska, NDR, Nemeckej spolkovej republiky, Dánska, Írska, USA, Anglicka, na Island, do Spojených arabských emirátov a do všetkých krajín bývalého RVHP. Samozrejme len cez Filmexport, cez Prahu.

My sme z toho nemali žiadne koruny, prišli nejaké haliere, čo nestojí za reč, nemali sme ani nijakú slávu z toho. Ale ten pocit z toho, kde všade tie vaše filmíky ľudia vo svete vidia, že je o ne záujem, ten bol zadost'učňujúci.

### **Tvorili ste pred aj po revolúcii. Čím sa odlišoval čas pred a po tomto spoločensko-politickom zlome? Boli nejaké obmedzenia?**

Boli. Ale ak mám uviesť nejaký konkrétny príklad, tak samozrejme len z vlastnej skúsenosti.

*Maľovanky-spievanky!* V roku 1983 som s mojimi kolegami urobila časť *Jar*. (*Jar* bola realizovaná ešte reliéfnou technikou, ostatné tri – *Leto*, *Jeseň*, *Zima* – už bábkovou).



MAĽOVANKY – SPIEVANKY (1987–1990), pracovný team : režisérka – Helena Slavíková, kameraman Milan Peťovský, animátor Števo Martauz, výtvarník scény Peter Cigán

Keď bola *Jar* ukončená, predložila som ju na schválenie. Možno sa pýtate, na aké.

V tom čase každý distribučný film musel prejsť schvaľovacou komisiou, ktorá rozhodovala o tom, či daný čerstvý film môže ísť do kín, či ho môže divák vidieť. Tá komisia, to bolo čosi ako ideovo-politický tribunál. Môj nebohý filmík *Jar* so svojimi detskými hrami, vyrezávaním píšťaliek, pletením korbáčov a Morenou mal smolu. Ukázalo sa totiž, že veru vôbec nebol ideologicky taký bezúhonný, ako som si myslela. Začínal sa riekankou „Daj Bože slnka, do nového hrnka“. Keď skončilo schvaľovacie premietanie, vyrútil sa na mňa jeden z tribunálnikov: „A to je čo, súdružka režisérka, to „Daj Bože“? To je výchovné? Ako to vysvetlíte deťom? A vôbec, kto je autorom?“ Celá rozklepaná som zamrmlala čosi o tom, že autorom je sám náš pracujúci ľud. No zachránil ma Ctibor Kováč, režisér z dokumentu, ktorý bol našťastie tiež v tej komisii a povedal: „Elenka, keď sa ťa to niekto bude pýtať, tak mu povedz, že ťa to naučila tvoja stará mama!“

No, zachránil, ako zachránil. Výroba naštartovaného cyklu bola zastavená, a vlastne dodnes neviem, prečo. Čas bežal a ja som sa dostala povolenie dokončiť ho až v druhej polovici osemdesiatych rokov. Paradoxne to bolo v období zvýšeného ideovo-politického tlaku, (zrejme zo strachu pred „perestrojkou“), kedy dostal Animovaný film vlastného riaditeľa v osobe dr. Ľudovíta Veselého. Slovom *Maľovanky* sa konečne dostali pod kameru a spolu s Petrom Cigánom, a Hanou Cigánovou a Svetozárom Stračinom sme mohli celý projekt uskutočniť. Posledný diel *Zima* bol dokončený už po prevrate r. 1990.

(Z *Maľovaniiek* potom vyšli vďaka nezištnej iniciatíve bývalej dramaturgičky z hraného filmu Lube Hajkovej aj detské leporelá. Ďakujem jej za to.)

### Ako to vyzeralo po revolúcii?

Bola to zásadná zmena, principiálna. Sloboda myslenia, vyjadrovania, sloboda pohybu, cestovania... A samozrejme, sloboda tvorby. Aj tej filmovej. Zároveň sa ale podstatne zmenili výrobné podmienky filmovej tvorby.

Viete, to bolo tak. Pred prevratom tvorca nemal problémy s financovaním výroby filmu. Peňazí bolo dosť pre toho, kto robil to, čo mu režim dovolil. Slovom, dostaneš peňazí koľko chceš, ale budeš robiť len to, čo ti my dovolíme. Aj preto som sa prikláňala k etnografickej línii v mojich filmoch, lebo som sa domnievala, že sú ideologicky menej riskantné pri schvaľovaniach. Takže tak to bolo s tvorivou slobodou v tých časoch. Boli aj témy, ktoré ma aj vtedy zaujali a bolo dobre, že sa zrealizovali, ale nepredstaviteľný násobok toho tvorili témy, ktoré boli tabu. Nemohli by ste nakrúcať ani *Drotársku púť*, o filme *Prívet ponad tisícročie* ani nehovoriac. Dokumentaristi nemohli urobiť film, kde by bola v dedinke trčala veža s krížom kostolíka.

Slovom za totality peňazí bolo, ale za cenu toho, že ste museli poslúchať a vrchnosť vám diktovala, čo môžete robiť a čo nie. Dnes je situácia opačná. Môžete si realizovať čo len chcete, len si na to musíte zohnať peniaze. Samozrejme, beriem ten druhý prípad. Hoci teraz si musíte zháňať nielen sponzorov, ale aj zabezpečiť si technológie a starať sa aj o šírenie diela, o jeho prezentáciu a o tisíc iných vecí. Napriek všetkému, nemenila by som.

Pre ilustráciu predprevratových pomerov by som chcela povedať, ako sa skončila moja dramaturgická kariéra. V 69. roku vyšla dnes už legendárna knižočka *Dereš Fedora Vica*. Bola to séria kreslených vtipov z časopisu *Roháč* o tom, ako sa Juro Jánošík so svojimi hôrnymi chlapcami vyjadruje k aktuálnym problémom doby. Rozumej, tej nastupujúcej normalizačnej, ktorú sme si my mladí v tej prudbeckovskej eufórii ešte neuvedomovali, hoci už visela vo vzduchu. Jedným z tých, čo na to upozorňoval, bol aj karikaturista a satirik Fedor Vico. Slovo dalo slovo a jedného dňa mi priniesol do dramaturgie scenár na klasicky kreslenú grotesku „*Ja musím byť zbojník*“ s podtitulom „*Hôror Juraja Jánošíka*“.

Pri príležitosti tohto rozhovoru som si ho teraz po rokoch znovu pozrela, pretože to je scenár, pre ktorý som vyletela z dramaturgie. Triafal do čierneho a musím povedať, že s rovnakou razanciou triafa aj teraz, hoci už odvtedy uplynulo málo celých polstoročí.

Posúďte sami, o čom to je:

*„Janošíkovi nastali časy, keď bolo v horách problémom spraviť kariéru. Hory sa totiž zbojníkmi len tak hmýrili, takže miestami ich bolo viac ako turistov: „Chodte domov, všetci zbíjať nemôžeme!“ Aby sa Jánošík v tejto konkurencii presadil, prihlásil sa na právnickú fakultu. A potom to už ide rýchlo. Študuje dialkovo a ako vysokokvalifikovaný zbojník stáva sa vedúcim všetkých zbojníkov, takzvaným Kapitánom hôrných desaťtisíc.“*

Film mal byť realizovaný na spôsob (animáciou oživených) slovenských ľudových malieb na skle (s jánošíkovskou tematikou); a v momente, keď sa filmové rozprávanie o Jánošíkových výčinoch dostalo do fázy, že „*jedného dňa to s ním prasklo*“ – malo skutočne prasknúť aj sklo, na ktorom bol film animovaný, takže všetky ostatné akcie, prebiehajúce na prasklinách, by už boli deformované nielen obrazne ale aj doslovne, vrátane Jánošíkovej popravy...

Čo na to vrchnosť? Ako zvyčajne, posunula som ten scenár šéfdramaturgovi ŠKF na konečné schválenie, to bol regulárny postup. Lenže zakrátko som dostala predvolanie na koberec, rovno k riaditeľovi. Šmaril mi scenár priam k nohám, vraj to, čo som pripustila, je dehonestácia nášho národného hrdinu a urážka nášho pracujúceho ľudu. A že bude pre mňa samu najlepšie, keď si podám žiadosť o uvoľnenie zo zamestnania, aby to nemusel urobiť on. Ale obišlo sa to s oficiálnym riaditeľským pokarhaním a mojím už spomínaným vyhostením z pozície dramaturga. V skutočnosti však, keby nebolo toho scenára, našla by sa iná príčina...

Dodnes mi je ľúto, že sa ten scenár sa nerealizoval. Ale dnes by sa mohol. Napríklad vaši kolegovia z katedry animácie by mohli urobiť, čo sme nemohli my.

### **V čom vidíte rozdiely medzi minulou a dnešnou animovanou tvorbou?**

Moja reakcia bude reakciou bežného diváka, keďže som zatiaľ videla len jednu jedinú kolekciu vašich filmov. Ale aj za to som vďačná. Nuž a k tomu, čo som videla, chcem povedať.... pozoruhodné. Pozoruhodné, ale aj prekvapivé. A síce prekvapivé v tej celospoločenskej zmene; nie je to len otázka generačná. Uvedomujem si to práve pri filmoch týchto našich mladých, skvelých ľudí, ako sa veľmi zmenil duch doby. Je tu už otvorenosť svetu, iné videnie sveta; a tým činom, že ste voľní ako vtáci, máte už vlastne aj iný životný štýl. A to prináša aj iné postoje k životným hodnotám, to spolu súvisí. Takže toto som si uvedomila, keď som videla všetky tie filmy...

Nuž a pokiaľ ide o výraz, bola som očarená jednotlivými realizačnými zložkami, hudbou, ruchmi, kamerou, animáciou, výtvarnosťami, atmosférou. A ich symbiózou. Naozaj – skvele prevedené.

Svojim mladým kolegom úprimne želim najmä kvalitné scenáre a fundovanú odbornú kritiku! Toho je totiž vždy ako šafranu. Aj bolo, aj bude. A ešte im želim, aj nám divákovi, aby sme ich mohli na Slovensku častejšie vidieť.