

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



IGOR CIEL

(13. 4. 1931 – 4. 7. 2010) Slovenský divadelný a televízny režisér, vysokoškolský pedagóg. Blízky vzťah mal k herectvu: začínal ako divadelný ochotník, neskôr režisér vo Zvolene a Nitre, v roku 1958 si zahral vedľajšiu postavu vo filme Františka Kudláča *Posledný návrat*. Kým ho na druhý pokus prijali na réžiu na VŠMU v Bratislave, študoval divadelnú vedu a estetiku. Od roku 1966 nastúpil ako režisér do Československej televízie v Bratislave. Nakrútil viac ako 140 titulov televíznych seriálov, filmov a inscenácií. V Hlavnej redakcii literárno-dramatického vysielania ČST sa venoval adaptáciám slovenských, ale najmä svetových autorov. Patril k tvorcom divácky obľúbených „bratislavských pondelkov“. Medzi jeho najznámejšie seriály patria *Parížski mohykáni* (1971), *Vivat Beňovský!* (1975), *Louis Pasteur* (1977), *Barbora Rösselová* (1979), televízne filmy *Dvaja* (1970), *Ruy Blas* (1979), *Magma* (1983), *Ulička stratených snov* (1985), adaptácia knihy Martina Rázusa *Júlia* (1990), *Naša Gizka, neviniatka* (1993). Za svoju tvorbu získal viacero ocenení. Od roku 1962 pôsobil na Divadelnej fakulte, keď sa v roku 1974 otvorila na VŠMU Katedra filmovej a televíznej tvorby, stal sa vedúcim katedry. V roku 1990 stál pri formovaní Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave. V deväťdesiatych rokoch pôsobil v Rade STV, v roku 1993 bol jej predsedom.

Školský rok 2009/2010

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Tomáš Zausin

V roku 1955 ste absolvovali štúdium divadelnej réžie na VŠMU. Predtým než ste nastúpili do Československej televízie v Bratislave, ste pracovali ako divadelný režisér. Bolo ťažké prispôbiť sa novej situácii, novým podmienkam? Predsa len televízia funguje inak než divadlo.

V roku 1966 som prestúpil do Československej televízie. Zanechal som divadlo hlavne preto, že som mal taký pocit, že sa už nemám kam posunúť, že už nemôžem rozšíriť svoje obzory, že sa už budem len opakovať. A televízia ako fenomén sa mi zdala absolútne novou vecou, ktorú bolo treba preskúmať, prezrieť, overiť a začať viesť jej prostredníctvom rozprávať. Bola to pravda. Rýchlo som pochopil zákonitosti televízie a rýchlo som ich vedel využívať. V roku 1966 som urobil 6 či 8 veľkých alebo malých inscenácií. Musím povedať, že televízia dost' dôkladne preverovala budúcich režisérov, či sú schopní televíznej réžie, a najmä, či majú obrazové videnie, či vedia rozprávať príbeh obrazom, alebo či ostanú pri starých klasických divadelných spôsoboch rozprávania. Preto som ako konkurzné predstavenie, inscenáciu, dostal Jilemnického *Zuniaci krok*, ktorý som mal, našťastie, výborne obsadený, mal som k dispozícii pána Andreja Bagara pre hlavnú rolu a pani Meličkovou – klasickú slovenskú manželskú dvojicu. A pamätám sa, že tam hral veľmi dobrý typ a veľmi dobrý herec z Košíc Vladimír Petruška, ktorý vynikol práve v postavách z odboja a v postavách, čo hľadajú spravodlivosť. Konkurz som urobil a potom som dostal z menších vecí *Krásku a výlet* od Johanidesa. Vymyslel som to na spôsob kombinácie hranej tvorby a fotografického znázornenia vecí. A potom ešte na Vianoce Jegého poviedku *Česť*, ktorá ma inšpirovala k tomu, aby som používal aj kreslené výrazové prostriedky, teda animáciu, čo bola novinka v hranej tvorbe, a prinieslo mi to úspech.

V roku 1974 ste sa stali aj vedúcim na Katedre filmovej a televíznej tvorby. Ako si spomínate na svoju pedagogickú činnosť, na výchovu mladých talentov?

Hneď prvý rok som si získal dobrý kredit, takže v ďalšej tvorbe už som bol vyhľadávaný, skôr som získal ponuky od dramaturgie ako ostatní. Medzitým som učil na VŠMU, kde bol už založený odbor filmovej a televíznej tvorby. Na hlavnej katedre scenáristiky bola katedra dokumentu. Keď ma prijali do televízie, do hranej štúdiovej tvorby, pán profesor Mrlian, rektor školy, ma poveril založením odboru televíznej réžie. A tak sa tá katedra filmovej a televíznej tvorby rozkošatila. Mala scenáristov, ale nemala režisérov, nemala kameramanov. Začali sme rozmýšľať o kameramanovi Mariánovi Minárikovi a z produkčnej oblasti o vtedajšom riaditeľovi hraného filmu na Kolibe pánovi Bandíkovi.

To už bolo dost' rozumového potenciálu, aby sme sa pustili aj do učebných osnov. Ak sme chceli založiť nové odbory, bolo to potrebné. Keď sme si v učebných osnovách neboli celkom istí – nie všetci sme pochádzali z FAMU –, tak sme požiadali o spoluprácu pracovníkov FAMU. Príležitosti sa chopili vtedy významné osoby. Dekan FTF, kameraman pán Viliam Bojanovský, pedagóg obrazu pán Ludo Baran a šéf katedry produkcie. A tí nám dali nielen výdatné rozumy a možnosti, ale dali nám aj patričný písomný materiál. Dali ho bez ohľadu nato, žeby sa báli konkurencie, kopírovania. Dali nám k dispozícii osnovy, hoci nedávno sa im stalo, že okolo roku 1968 dvaja-traja pedagógovia FAMU zobrali do aktovky učebné osnovy, odišli do Ameriky, tam zašli na newyorskú filmovú školu a tam ich predali. Takže odvtedy si filmové školy dávali pozor. Ale títo páni sa nás nebáli. Zámer nášho hnutia aj ich pomoci bol jasný. Dost' veľa ľudí zo Slovenska chodilo študovať na FAMU a takmer nikto sa nevrátil. Ako príklad uvediem dvoch mladých talentovaných filmárov, bratov Lutherovcov. Jeden je režisér, prišiel do Bratislavy. Druhý je kameraman, ostal v Prahe a skončil v ďalekom zahraničí. Takže to uznali aj pražskí kolegovia, preto boli ochotní pomáhať, aby sa Slováci, slovenskí chlapci, ktorí vyštudovali na FAMU, vrátili späť na Slovensko. Mnohí to potom časom aj urobili, aj keď ten čas bol dlhý, štúdium bolo dlhé,

generácie mali odstup od seba, ale vracali sa. Pomaly sa vracali. No a už aj s perspektívou návratu týchto chlapcov sa začali zakladať odbory, ktoré sú k tvorbe televízneho diela potrebné. Teda scenáristika bola, pristúpila k tomu réžia a zakladali sa menšie odbory ako zvuk a strih a samozrejme kamera, ktorá potom bola najdôležitejšia, aby vedela všetko odsnímať. To sa udialo začiatkom tých rokov, keď som prešiel z divadelnej réžie na televíziu a začal som pracovať v televízii. Budovanie Filmovej a televíznej fakulty a prechod k televízii prebiehalo v mojom prípade absolútne súvisle. Bolo to synchronne.

Vrátim sa späť k televízii, k roku 1966, keď som s úspechom nakrútil Hronského poviedku *Češť*, kde som použil animáciu. Bol to najlepší silvestrovský program zo všetkých, teda vysielaných. A potom 69. rok, *Pán Boh* ma skúšal, a vlastne aj dramaturgia. Musím povedať, že šéfredaktorom bol vtedy Daniel Michaelli, vynikajúci teoretik a dobrý praktik, mal dobré myšlienky, aj rady vedel dávať tvorcom. Ten ma poveril Solovičovou hrou *Zhasnuté slnko*. Týkala lekára Makovického, ktorý strávil niekoľko rokov u Tolstého. A bola to klasická hra. Obsadenie som tiež robil s pomocou pána Michaeliho. On nielenže tipoval hercov, ktorí by to mohli robiť, ale ich aj šiel, keď odmietali, osobne presviedčať, že, napríklad: „Musíš.“ To sa stalo v prípade Jožka Kronera, ktorý odmietal túto rolu. Povedal: „Danielko môj, veľa textu. Ja už na to nemám rozum.“ „No však, Jožko, nejako si už pomôžeme.“ „No tak pomôžeme, pomôžeme. No dobre, tak beriem.“ Veľmi rafinovane si pomáhal. To som ešte u nikoho nevidel a tuším to ani nebolo v televízii. Texty, ktoré nevedel, si napísal na jedálenský príbor, ktorý sa mal použiť pri jedení. Teda na polievkový tanier. A hralo sa. A Jožko bol dobrý, texty vedel, kým pani Kráľovičová ako pani Makovická nezačala naberať polievku do taniera a pod tou masťou kuracou polievkou texty mizli. A on zakončil: „Prosím ťa, Mara, nie tak veľa, lebo nevidím, čo som si napísal.“ A museli sme prestať. Tak nápad jeho bol milý, všetci sme sa zasmiali, ale, žiaľbohu, museli sme znovu zopakovať celý obraz, ktorý nás stál veľa času. Výroba štúdiovej televíznej inscenácie trvala vtedy päť dní, ale neboli to plné dni. Mali sme hercov povedzme z Národného divadla, z Novej scény, keď hovorím o Bratislavákoch. Oni ráno od ôsmej do desiatej hrali v rozhlase. Od desiatej do štrnástej skúšali. O štrnástej, teda o pol tretej prišli do TV, skúšali alebo nakrúcali do šiestej. O siedmej, na siedmu šli na predstavenie a uvoľnili sa po deviatej, tak sme mali ešte od deviatej do polnoci čas na natáčanie. Takže na udržanie kontinuity celej veci to boli veľmi ťažké podmienky pre hercov aj pre režiséra. Napriek tomu tie päťdňové termíny sa nám podarilo dodržiavať, a keď nie, tak múdrosťou šéfa, šéfdramaturga Daniela Michaeliho, sme vybojovali na technickom oddelení predĺženie času do rána do tretej. Na to muselo byť povolenie, lebo to stálo peniaze, neplánované peniaze. Režisér a vedúci výroby museli podávať vyúčtovanie, prečo to nešlo, kde to drhlo. No boli to zo začiatku, keď som nastúpil, dosť kruté časy.

Mnoho vašich televíznych filmov a inscenácií čerpá námety z literatúry, hlavne z historických látok. Či už išlo o *Parížskych mohykánov* alebo *Louisa Pasteura*. Ako ste sa dostali k Pasteurovi?

Keď som si už odkrútil viac rokov, dostal som sa k jednej hre. Zhodou okolností. Boli sme s menovaným šéfom, pánom Michaelim, navštíviť v Prahe Dietla, Jarka Dietla. Pýtali sme, čo píše, čo má nové, čo by pre nás vedel urobiť, či nemá pre nás niečo napísané. A on bol veľmi ústretový, vyrozprával nám, čo má, aké má plány, čo píše. Chytil som sa námetu, ktorý sa týkal Pasteura. Bola to taká životopisná kompozícia a zapáčila sa mi, lebo jednak životopis som ešte nerobil, jednak sa to dalo urobiť nejakým iným spôsobom. Bolo mi jasné, že sa z toho dá niečo vyťažiť, že to bude dobrá hra. A tak som začal o to prejavovať záujem, scenár bol voľný. Dietla zaujal môj záujem. Veľmi sa to zapáčilo aj pánovi Michaelimu. Povedal: „Keď nemáš nič proti tomu, ja by som si Pasteura zahrál.“ Je treba povedať, že pán Michaeli

bol známy herec, i keď ja som ho prezýval vždy „martinský ochotník“, lebo začínal hrať v Martinskom ochotníckom spolku. A vypracoval sa až na herca Slovenského národného divadla. Tak sme traja vlastne dávali dokopy scenár a podaril sa, hoci nebol veľmi konfliktný. Bol to pomaly rozprávaný životopis, ale hľadali sme aspoň emocionálne motívy, chceli sme vykresliť aspoň všetky kladné stránky toho hrdinu, ktorým Pasteur bol svojím odhodlaním a silou vôle. Podarilo sa to za dosť krátky čas nakrútiť, aj keď sme nakrúcali nielen v štúdiu, ale aj v interiéri. Napríklad pri Brne, v Boskoviciach na zámku, kde sme nakrúcali dobové exteriéry. Podarilo sa to. Zlatého krokodíla síce *Pasteur* nezískal. Ani pán Michaelli, ani pani Milka Vášáryová, ale v ten rok pani Zdena Grúberová, ktorá v tom síce nehrala, ale mala v tom roku niekoľko vynikajúcich kreácií, takže si to zaslúžila. Pre mňa je dojímavé, že tam hral môj synovec, ktorý zahynul, keď mal 20 rokov.

V roku 1975 ste nakrútili sedemdielny televízny seriál *Vivat Beňovský*. Čím Vás upútala postava tohto slovenského cestovateľa, diplomata a madagaskarského kráľa?

Myšlienka realizovať projekt o Móricovi Beňovskom vznikla z popudu pána Michaelliho. Spojil sa s kolegami v Budapešti, na projekt hneď pristúpili, a keď vznikala umelecká myšlienka, ktorá sa zdala vydarená, hneď pristúpili aj ekonómovia, lebo to bola veľmi drahá vec už na tie časy. Na tie časy to stálo, ak sa nemýlim, cez 30 miliónov, voči slabej slovenskej korune v roku 1975 to bolo veľa peňazí. Ale bolo to veľké dobrodružstvo. Putovanie Beňovského bolo skutočne veľkolepé. Chodili v lete, chodili v zime, kone mu skapínali pod sedlom alebo inak. Dej bol plný dobrodružstva, plný cestovania, plný striedania exteriérov. Už námet všetkých zaujal. Po realizácii sa predal do mnohých krajín. Pravdu povediac, okrem Francúzska a Ruska. Tie dve krajiny to nekúpili, čo je jasné už podľa deja, že to nemohli kúpiť. Nebolo to pre nich vyhovujúce. Ale inak celý svet. A bol to 13-dielny projekt a ako 13-dielny sa odpremiéroval. Až raz prišli Švédmi, teda švédska televízia, už predtým mi niekoľko projektov odkúpili a mali ich radi, napríklad môj prvý seriál *Parížski mohykáni* podľa Dumasa. Požiadali, aby som to upravil na osemdielny seriál. Keďže v tom čase už medzi Československom a Maďarskom nepanovali také pevné zmluvy ako kedysi, dohovor bol ľahko možný. Podarilo sa mi to šikovne zostríhať, podarilo sa mi vynechať celý jeden motív, vlastne ho obmedziť. A tak vznikol oveľa akčnejší, oveľa rýchlejší osemdielny seriál, ktorý mal vo Švédsku úspech. Vynikajúce herecké výkony tam boli – Daňo Michaelli, Jácint Juhász a iní maďarskí herci. Z našich hercov Petruška, Korenči. Sú to herecké výkony, ktoré sú hodné ocenenia aj v pamätnej izbe herectva. Celý film bol aj obchodne úspešný, lebo sme získali späť 33 miliónov a rozpočet sme vyrovnali. Jedine pána riaditeľa Hlinického, ktorý bol najlepší riaditeľ Československej televízie, na rok zavreli. Daroval totiž televízor súdruhovi Biľakovi, ktorý žiaden nemal, aby mohol vidieť Beňovského. A za to ho na rok uväznili. Tak to je o *Beňovskom* aj trochu s humorom.

Ako ste sa dostali na filmovú réžiu?

Maturoval som v Brezne nad Hronom a z ročníka predou mnou sa muž menom Jožo Medveď dostal na FAMU a vyštudoval réžiu. No a mňa, keďže som bol divadelný ochotník, často som hrával, často ma pani učiteľky režírovali, mňa štválo, že to robia zle. Povedal som si, že sa naučím byť režisérom. Tak som sa dostal na réžiu. Jožovi Medveďovi som napísal: „Prosím Ťa, napíš mi, čo je to technický scenár.“

Napísal mi veľmi rýchlo a stručnú odpoveď: „Technický scenár je druhá kniha o filme.“ No a už som bol múdry v tom Brezne. Vzdelanostná úroveň u nás po vojne šla dosť pomaly hore kopcom. Veľmi ťažko sa človek dozvedal niečo školách. Ináč, FAMU a AMU boli nové školy, VŠMU bola nová škola. Sotva som sa na ňu dostal. A dostal som sa na ňu až na druhýkrát. V malej sále Reduty, tam kde je dnes javisko, boli prijímačky. Keď som vychádzal

von, ešte som ani nezatvoril dvere a pán Huba starší povedal ostatným prísediacim na plnú hubu: „Títo chlapi ani nevedia, čo je to réžia, a hlásia sa.“ Strašne som ho našťval. Po rokoch som mu odpustil, lebo mal pravdu. A potom sme sa aj veľmi spriatelili. Bol mi skoro ako otec. Mal vtedy pravdu, nevedel som, čo je réžia. Prišiel som z Brezna, myslel som, že pani učiteľka kreslenia, keď povie: „Chod' doprava, chod' doľava, nezraz sa s ňou,“ – to je réžia. Ale vtedy som mal šťastie, že pred dverami tej Reduty stáli asistenti z Katedry divadelnej vedy a estetiky z Univerzity Komenského, ktorí mali málo poslucháčov, aby mohli byť katedra. A nás získavali, aby sme sa prišli s nimi zapísať na katedru. Aj sme šli, aj nám to zachránilo život, že sme začali v Bratislave študovať na Katedre divadelnej vedy a estetiky, kde vtedy už prednášali pán profesor Rampák, pán profesor Bakoš, u ktorého som neurobil skúšku. A tak som si povedal, že predsa len sa vrátim na VŠMU a skúsim to ešte raz. Skúsil som to ešte raz a už som bol skúsenejší, bol som mnoho ráz v divadle, vedel som, kto je kto. Zoznámil som sa s autormi. Mal som na skúškach nejaký monológ zo sovietskej drámy, kde sa sovietsky vedec obhajuje pred komisiou. Rečnil som a v komisii boli ten istý Huba, ten istý Bagar, ten istý Budský a povedali: „Dost', berieme!“ A Bagar sa ma pýta: „Prečo si nám to tu dokázal tak pravdivo povedať?“ A Huba, môj vtedajší nepriateľ, povedal: „Lebo tomu veril.“ No, aké lepšie vysvedčenie som potreboval? Tak som tomu veril a prijali ma.