

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



JOZEF CILLER

(8. 2. 1942, Trenčín) Slovenský divadelný a filmový scénograf s medzinárodným renomé. V roku 1961 absolvoval Umeleckopriemyselnú školu sklársku v Železnom Brode. V rokoch 1962 – 1964 študoval na Vysokej škole technickej v Bratislave u Vladimíra Karfíka, v rokoch 1964 – 1968 scénografiu u prof. Ladislava Vychodila na VŠMU. Od roku 1967 pôsobí v Slovenskom komornom divadle Martin, najprv ako výtvarník, neskôr, od roku 1975 ako šéf výpravy. V roku 1990 začal pôsobiť na VŠMU ako vedúci Katedry scénického a kostýmového výtvarníctva, v roku 1993 bol menovaný docentom a v roku 1997 sa stal profesorom. Žije v Martine.

Pracoval v dvadsiatich krajinách a vytvoril viac ako 600 scénických riešení nielen pre divadlo, ale aj pre film a televíziu. V súčasnosti sa venuje najmä divadelnej (činohra, opera) a okrajovo aj filmovej scénografii. Niekoľko divadelných inscenácií aj režíroval, ako napríklad predstavenie *Orchester Titanik* v rusínskom Divadle Alexandra Duchnoviča. V sedemdesiatych rokoch 20. storočia stál pri tvorbe viacerých televíznych inscenácií. Cillerovým celovečerným debutom vo filmovej scénografii je snímka Ela Havettu *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969), do ktorej navrhoval aj kostýmy. Vo filme si zahral aj malú postavu. Ako herec sa objavil vo filme Štefana Uhra *Panna zázračnica* (1966). Je autorom výpravy pre viac ako 40 televíznych inscenácií a 20 celovečerných filmov.

Školský rok 2013/2014

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Barbora Gvozdjaková

Ako si spomínate na svoje detstvo? Kde ste vyrastali, v akom prostredí? Mal niekto vo vašej rodine umelecké sklony? Kto vás ovplyvnil?

Otec bol muzikant, aj keď amatérsky, ale veľmi dobrý. Hral na husle a na čelo. V prvej svetovej vojne, keď ho zranili, absolvoval so svojimi husľami desiatky vystúpení v dôstojníckych kasínach. Brat bol takisto dobrý klavirista. Boli sme dvaja.

Dosť dôležitý pre moje detstvo bol vzťah s Ľubomírom Feldekom, keď sme hrali bábkové divadlo. Vystrájali sme všetky možné dobrodružstvá, ktoré vytvárali príbehy. My sme mali ako deti radi príbehy. Ako dieťa som dostal v prvej triede bábkové divadlo, s ktorým som hral.

Moji rodičia boli spoločenský. Chodilo k nám veľa ľudí na pečené zemiaky a také jednoduché, socialisticko-skrachované živnostnícke veci. S Gašparkom som hrával vždy tak, že som ostatných hercov-bábky len tak povešal a viedol som rozhovory cez rampu. Cez plot som debatoval s ľuďmi. Ľutujem, že vtedy ešte neboli záznamy. Musela to byť veľká sranda, keď som v besiedke hrával deťom. Až pokiaľ som nezobral hosťovi kašmírový šál, ktorý som rozstrihal na oponu. Potom som dostal na dlhú dobu zákaz produkovania bábkového divadla.

To sú moje prvé spomienky na divadlo. Potom som sa stal v ôsmej triede takým školským poloprofesionálom. Na škole sme mali skvelých pedagógov na maňuškové divadlo. Najväčší skok nastal po jedenásťročke, keď som prišiel do Železného Brodu na umeleckú priemyslovku. Tu sme sa už dotkli divadla poézie, čínskych záležitostí, a začali sme chodiť na operu do Jablonca a Liberca.

Na strednej škole ste vyštudovali umelecké sklárstvo. Prečo ste si vybrali tento odbor? Využili ste niečo z tohto štúdia pri práci na scénografických návrhoch?

Ako živnostnícky syn so zlým kádrovým posudkom mi na škole povedali, že sa nemám uchádzať o žiadnu vysokú školu. Ale moja matka, vďaka bohu za to, sa zobrala a išla do severných Čiech a preskúmala výtvarné školy. V Železnom Brode sa jej zapáčilo. Bola to veľmi progresívna škola, ktorá mala skvelých pedagógov. Urobil som diferenciálne skúšky a 3. a 4. ročník som doštudoval ako nadstavbu. Tam som sa trochu prehrál ku kumštu. Mal som dobrých spolubývajúcich a atmosféra školy bola tehotná kumštom, takže to fungovalo. Škola napríklad vystavovala na EXPO v Bruseli a celá expozícia s veľkým množstvom exponátov mala veľký presah do svetového sklárskeho kumštu.

Viete, tie veci sa zvláštne spájajú. Aby som bol konkrétny. Robím teraz na Vinohradoch *Rod Glembayů* od chorvátskeho autora Krležu. Mám sklenenú scénu, karbonátové sklo. Sú to v podstate plochy, ktoré sú natlačené. Na scéne vznikla špecificky štylizovaná architektúra, ktorá sa presvietením môže stratiť. A naopak, ako tie sklá klesajú, vytvárajú konvexný a konkávny priestor, takže vzniká jednak zvláštne bludisko a jednak zrkadlová sieň.

Nasledovalo štúdium architektúry. Inšpirovalo vás toto štúdium k záujmu o scénografiu?

Umelecká škola sklárska bola širokospektrálna. Vo svojom vyučovanom procese sa dotkla aj architektúry, a to ma zaujalo. Tak som to skúsil na bratislavskej architektúre, kde som absolvoval dva roky. Štúdium som prerušil, oženil som sa, mal som dieťa a robil som vychovávateľa. S touto ženou žijem dodnes, sme spolu päťdesiat rokov a moja dcéra je flautistka v symfonickom orchestri. (Aby sme to príbehovo nejako uzavreli.) Architektúra ma neuspokojovala v tom socialistickom slova zmysle. Pretože produkcia architektúry v tom čase bola veľmi stereotypná a nenápaditá, a práca v ateliéri podobne. Kamaráti architekti ma

nasmerovali k profesorovi Vychodilovi, ktorý viedol scénografiu. Skúsil som sa uchytiť a uchytíl som sa.

Ako vás ovplyvnil profesor Vychodil?

Profesor Vychodil bol veľká osobnosť. Mal v sebe nesmiernu pokoru, nesmiernu moravskú výdrž a rozvahu. Tým, že pôvodne bol profesorom deskriptívy, do scénografie priniesol množstvo nápadov a projektov, ktoré korešpondovali s mojou architektonickou prípravou a mojím technickým videním. Takže tá škola mala aj pre mňa hlboký zmysel.

Ako by ste definovali scénografiu?

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

Prečo sa verejnosť zaujíma viac o hercov a spevákov ako o hudobných skladateľov a scénografov?

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

Aký je podľa vás rozdiel medzi filmovou, televíznou a divadelnou scénografiou?

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

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

Snažím sa, aby sa študenti scénografie dotkli filmu. To je veľmi dôležité, lebo pre televíziu sa v súčasnosti robí málo. V mojich produktívnych rokoch sa robila minimálne jedna, niekedy aj dve-tri televízne inscenácie za týždeň. Televízna scénografia sa u nás teraz dostala len do úrovne svetelných vecí, napríklad komerčných speváckych súťaží, ktoré sú však, aby som bol spravodlivý, na dobrej úrovni.

Aký bol váš prvý kontakt s divadlom?

Prvý kontakt s divadlom mám z mladosti. Na škole som potom začal pracovať s režisérom Ľubom Vajdičkom v divadle Za rampami. Bolo to amatérske divadlo, v ktorom začínali napríklad Jozef Bednárík, Dušan Jamrich a ďalší. Ešte ako amatéri sme na špičkových československých prehliadkach získali viackrát ocenenia. To bol taký prvý štart.

Profesionálny kontakt s divadlom som získal na škole, kde som robil napríklad s pánom Zacharom, s pánom Hubom starším, ako aj s pánom Hasprom. Moje prvé dotyky s profesionálnym divadlom mimo školy boli v Martinskom divadle.

Akú úlohu má scénograf v rámci tvorby divadelnej inscenácie? V ktorých fázach vstupuje do tvorivého procesu?

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

Aké sú vaše režijné skúsenosti?

Režiroval som napríklad predstavenie *Orchester Titanic* v rusínskom Divadle Alexandra Duchnoviča, ktoré bolo veľmi úspešné a ktoré hrali na siedmich svetových festivaloch. Na základe toho som dostal ponuku od Karla Heřmánka z Divadla bez zábradlí, aby som režiroval túto istú hru so špičkovými pražskými hercami.

Po ukončení štúdia scénografie ste začali pracovať v divadle v Martine. Prečo práve Martin?

Oslovili ma. Vtedy nebolo toľko scénografov absolventov. Ja som končil nakoniec v ročníku sám. Prvé hosťovačky sa preľnuli do toho, že som sa v Martine udomácnil a martinské divadlo prejavilo záujem, aby som tam ďalej pracoval. V Martine som sa zabýval a odvtedy je to môj materský prístav. Aj keď z neho moja pracovná loďka občas, kedysi aj často, vypláva, v Martine som skoro stále. Mám tam svoj ateliér, svoje dielne a svoje zázemie. Na dedine sa žije veľmi dobre.

O scénografoch sa hovorí, že sú sluhami aj pánmi zároveň. Súhlasíte s týmto tvrdením?

Áno, scénograf musí slúžiť veci. Niekedy musí slúžiť až smiešnym veciam a súvislostiam – od stolárskej dielne až po obrus na stole. Pánom je ale dosť ťažko. Pánom čoho, pánom koho? Môže síce stolárske dielne nejakým spôsobom ovplyvňovať, ale dielne nesmú mať pocit, že rozkazuje. Musí to byť skôr pocit spolupráce. Čiže s tým pánom by som bol opatrnejší, pretože akákoľvek tvorba je kooperácia všetkých zložiek.

Máte svojich obľúbených režisérov, s ktorými často spolupracujete?

Kariéra je procesne poznačená tým, že pracujem v určitých štáboch, s určitými režisérmi, a tých bolo a je viacej. Predovšetkým je to Ľubo Vajdička, svojho času Jozef Bednárík a v poslednej dobe Raš'o Ballek, ale aj pražskí režiséri. Tieto väzby fungujú. Väzba vytvára jeden zvláštny vzťahový moment, keď si určité veci už nemusíte vysvetľovať. Ste spolu naladení na spoločnú tému, máte spoločnú krvnú skupinu, takže niektoré veci sa vám robia ľahšie.

Spomínali ste spoluprácu s režisérom Ľubomírom Vajdičkom. Máte rovnaký prístup k práci?

To je veľmi zvláštna vec. Ľubo Vajdička je luterán so všetkými kladmi luteránstva a ja som katolík so všetkými necnosťami katolicizmu. Naša robota je vždy trošku stres a stret. Ale je to zaujímavé a baví ma to. Dokazuje to, že aj tá rozdielnosť názorov dospieva. Existuje americké múdre príslovie, že bez dostatočnej rozdielnosti názorov nemôžete dospieť k dobrému výsledku. A u nás to asi takto funguje.

V posledných rokoch spolupracujete s režisérom Rastislavom Ballekom. Ako hodnotíte túto spoluprácu?

Myslím si, že je veľmi dobrá, pretože Rasťo Ballek mi dáva veľký priestor na to, aby som do konceptu vstúpil. O to viac, že obyčajne, keď s ním začínam robiť, ešte nie sú hotové scenáre. Po prvý je nesmierne zaujímavé to stretnutie sa s témou, s literatúrou, keď ešte ingrediencie dávate dohromady a vytvárate také dobré *šmé*, s ktorým sa môžete vnútorne baviť. A po druhé, keď už sa niečo vymyslí a ja donesiem určitú fixáciu, Rasťo Ballek s tým vie veľmi dobre a invenčne pracovať. Čiže vie to nadstaviť, dať tomu bonus. Nakoniec predstavenia, ktoré sme spolu robili, získali Dosky ako najlepšia inscenácia roka.

Aké je prepojenie medzi scénografiou a kostýmovou tvorbou?

To je vážny moment, pretože urobiť dobré kostýmy nie je o nič jednoduchšie ako urobiť scénografiu, dokonca je to podstatnejšie, dôležitejšie a nutnejšie. Vo svojich začiatkoch som párkrát pre filmy robil kostýmovú výpravu. Mnohí výtvarníci si robia sami scénu aj kostýmy, ale je to mimoriadne náročné, najmä časovo. Ťažko sa to dnes kombinuje s mojimi ďalšími aktivitami, ako je škola a iné výstavné projekty. Kostýmová tvorba vyžaduje pomerne veľký čas. Je veľmi dobré a dôležité, ak si scénograf a kostýmograf alebo kostýmografka rozumejú a vedia nájsť spoločný jazyk.

Pracovali ste na inscenácii, ktorú ste na začiatku nevedeli uchopiť?

Stáva sa mi to vždy na začiatku, keď pristupujem k tvorbe, k téme. Človek musí byť veľmi skromný, nervózny a nesmie si byť moc sebaistý, pretože nič nového nevymyslí. Ja sa snažím si povedať, že akoby som to robil prvý a posledný raz. Samozrejme, nedá sa to vždy, pretože funguje systém, tzv. idea kontra limity. Je jednoducho veľa vecí, ktoré scénografa ovplyvňujú, či pri filme alebo divadle – od priestorov, technického vybavenia až po financie a čas.

Ako sa odlišuje práca a prístup v českých, moravských a slovenských divadlách?

Samozrejme, každá krajina má svoje špecifiká. Vo výslednom herectve sa mentalita a národný kód prejavuje. To je v poriadku. Dá sa povedať, že špičkoví herci akoby boli na jednej úrovni.

Špecifickou je moja spolupráca s brnianskym divadlom Na provázku, s divadlom mimoriadnym aj v európskych súvislostiach. S divadlom sme hrávali v Prochádzkovej výstavnej sieni (Domu umenia v Brne – pozn. B. G.). Každé predstavenie vytváralo nový priestor. Čiže zrušil sa ten barokový systém, kde je javisko a hľadisko. Hralo sa v konkrétnych priestorových súvislostiach. Hralo sa v strede siene alebo v strede sedeli diváci,

ktorí boli niekedy rozdelení na skupiny. Jednou z mojich úloh bolo nájsť systémové riešenie hľadiska a interpretačnej zóny.

Podobne som s priestorom pracoval aj na predstavení *HollyRoth* s Robom Rothom (v štúdiu SND v Bratislave – pozn. B. G.). Mnohí mi povedali: „To je ako keď si robil v divadle Na provázku.“ Tu som si však vymyslel ešte jednu vec – každý divák mal svoju individuálnu stoličku. Nie každý si to všimol, ale strašne dlho som to nosil v hlave a v srdci. Pre divákov to musí byť strašne tuctové, keď stále sedia v rovnakých kreslách. V *HollyRothovi* sa mi podarilo presadiť, že z tých 120 stoličiek v hľadisku bola každá iná. Funguje tu istá osobitosť. Každý človek si uvedomí, že je inak posadený. Sám si môže vybrať stoličku, podľa toho, kedy príde. Dokonca v začiatkoch som nechal stoličky zbalené. Diváci si museli sami pripraviť svoju vnútornú atmosféru, nielen psychickú, ale aj fyzickú.

Jedným z vašich prvých filmových projektov bol debut Ela Havettu *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969). Oslovil vás priamo režisér? Bola to vaša prvá skúsenosť s filmom?

Túto moju prvú veľkú skúsenosť s filmom som získal na základe určitých ľudských a kamarátskych súvislostí. Aj pre Ela Havettu, ako aj pre mňa, to bola skúška. Režisér Havetta videl niektoré veci, ktoré som robil v televíznom štúdiu a v martinskom divadle. V prvej fáze som si robil do všetkých mojich inscenácií kostýmy sám, sám som ich navrhoval aj realizoval. Tak asi na základe toho sa rozhodol pre spoluprácu.

V každom prípade ma táto prvá skúsenosť s filmom nesmierne ovplyvnila a zostala vo mne veľmi silná, napriek tomu, že tak ako sa film robil vtedy – časovo, technicky, technologicky a finančne, sa s dnešným už nedá porovnať. To bolo úplne niečo iné.

Aký inšpiračný zdroj ste aplikovali pri práci na tomto filme?

Inšpiračným zdrojom pre *Slávnosť v botanickej záhrade* bolo vytvorenie zvláštnej feérie, niečoho, čo sa vylučuje úplne bežnému a smutnému socialistickému životu. Chceli sme, aby to niečo zrazu lietalo vo vzduchu a aby konkrétne biblické záležitosti v záhrade, určité absurdno a nežné dialógy, dali ľuďom nejaký iný pocit zo sveta. Že tento svet nie je len realisticko-primitívno-materiálny, ale že existuje niečo, čo lieta nad ním – nejaká anjelská zóna. Myslím, že film v tomto splnil svoje poslanie.

V tomto filme ste si aj zahrali. Bola to vaša prvá filmová rola?

Nie, nebola to prvá rola, ale druhá. Hral som vo filme, v ktorom hrali všetci výtvarníci, *Panna zázračnica*. Hral som ako telefonujem z búdky. Nič veľké to nebolo, ale každopádne v životopise človeka je to minimálne zvláštna a úsmevná udalosť.

Taktiež ste hrali vo filme *Panna zázračnica* (1966) v réžii Štefana Uhra. Ako si spomínate na spoluprácu s ním a scenáristom Albertom Marenčinom?

Tiež to bolo cez priateľstvo. Určití ľudia zo štábu ma poznali a typologicky som sa im hodil, teda moje vlasy. Tak ako vždy, keď režisér potrebuje nejakú špecifickú postavu, tak sa film prešpikuje takýmito čudákmi a výtvarníkmi, aby to malo vizuál správnej avantgardy. So Štefanom Uhrom to bola len krátka sentencia. V tomto prípade nemôžem hovoriť o nejakej spolupráci. S Elom Havettom to bolo však zaujímavé. Havetta bol nesmierne múdry a výtvarne vzdelaný režisér. Bol absolventom výtvarnej priemyslovky a veľmi výtvarnu rozumel. Vždy otvorene povedal, keď bol s nejakými vecami nespokojný. Kostýmy sme ladili

a dolad'ovali vlastne v priebehu celého procesu, niekedy aj priamo na mieste. Dost' som si to užil, pretože systém kostýmovej produkcie bol dost' amatérsky. Čiže všetky špecifické veci, ako patiny, aranže, som si po väčšine robil sám. Na jednej strane to bolo dost' náročné, ale zároveň to bol prieskum bojom. Strašne moc som sa naučil praktických vecí – ako sa tvorí filmový koncept a ako sa koncept aj realizuje.

Navrhovali ste kostýmy aj pre film Jozefa Zachara *Requiem za rytierov* (1970). Ako si spomínate na túto spoluprácu?

Na spoluprácu si spomínam veľmi dobre, pretože opäť som dostal voľnú ruku. Vo filme hrali herci ako Július Pántik a Elo Romančík, ktorí boli veľmi ústretoví k tým bláznivým kostýmom, čo som vymyslel. Navrhol som ťažké kovové prilby, ktoré vychádzali z ľudového slovenského bačovského klobúka a ktoré som videl potom ešte v niekoľkých filmoch hrať. Toto u nás nie je strážené. V tomto zmysle tvorivá hra cez ľudovú travestiu smerom k niečomu novému ma veľmi bavila, ale bolo to dost' ťažké. Ale aj príjemné, pretože práve tieto kovové masky robili veľmi dobrí ľudia z umeleckej výroby v Ružomberku. Najsilnejším momentom, ktorý sa vo mne zachoval, je tá perfektnosť realizácie navrhnutých detailov.

Ako sa scénograf dostane k tvorbe filmových kostýmov?

Trošičku je to iné, ale niekde sa to môže stretnúť. V divadelných aj vo filmových civilných predstaveniach by mohol fungovať ten istý kostým, ale každopádne je to iná profesia. Treba si uvedomiť, že film ide viac na detail. Veľký detail si pýta iné spracovanie. Je to špecifikum, ktoré každý, kto sa v obidvoch vodách pohybuje, musí dokonale ovládať, ako napríklad Milan Čorba, ktorý robil hodne v televízii, urobil hodne filmov, ale aj hodne divadla. Každé prostredie je špecifické tak pre tvorbu kostýmových, ako aj make-upových záležitostí.

Máte svojho obľúbeného súčasného scénografa?

Riadim sa podľa princípu, že aj ten najlepší človek urobí lepšiu a horšiu vec. Nieкто má zakódovaného tvorca absolútne. U mňa sa to pohybuje skôr individualizovane v zmysle – táto inscenácia je dobrá, táto muzika sa mi páči, tieto kostýmy ma oslovili, toto herectvo sa mi páčilo viac v nejakom inom projekte... Jedna z bonmotových klasifikácií kumštu je, že „Umenie značí výber.“ Nevie, kto to povedal, ale mne to pripomenul Peter Scherhauffer, s ktorým som hodne robil v Divadle na provázku,

Spomínali ste, že na VŠMU vyučujete predmet, ktorý prepája divadlo s filmom. Ako takéto prepojenie vyzerá?

Prakticky už dnes na škole učíme, ale nie je to ešte na profesijnej a profesionálnej úrovni, svetelný dizajn. Do tohto predmetu spadajú všetky možné projekcie a súvislosti. Už máme objednané malé štúdio, ktoré dokáže simulovať priestor. Štúdio je v mierke 1:20 a má ovládateľné reflektory. Tiež sa v poslednej dobe darí Katedre scénografie spolupracovať s filmármi. Čiže vo filmových projektoch už fungujú scénografi ako vyhľadávači prostredia a lokalít, ako aj kostyméri, a trošku sa cez ten film vracajú do problémov, ktoré by pri divadelnej scénografii nezažili. Ten štábový život vo filme je iný, zvláštny. Takže teší ma, že scénografi rozširujú svoje profesijné možnosti a svoju profesionalitu. Práve na základe projekcií, obrazoviek a svetelného dizajnu sa mení celý komerčný stav kultúrneho priemyslu.

V sedemdesiatych až deväťdesiatych rokoch ste spolupracovali na niekoľkých televíznych inscenáciách. Ako si spomínate na prácu na týchto projektoch? (*Úklady a láska, Posledná prekážka, Clavijo, O psíčkovi a mačičke a Alergia.*)

Ja som mal to šťastie, že som bol pri prvých krokoch televízie. Televízia mohla vzniknúť len na základe toho, že už existovali divadlá a herci, ktorí mali profesijné a profesionálne aprobácie a skúsenosti, že už existovali výtvarníci a režiséri apod. Šlo to kontinuálnym logickým vývojom a záležalo, ako sa človeku darilo, ako bol schopný a ako sa dokázal integrovať a pochopiť v sebe, ako sa správa televízia, pretože to sa na škole vtedy neučilo. Televízia má svoje špecifikum – je to ako nejaké puzzle alebo ako panelový architektonický systém. To človek musel ovládať. Ale aj televízia sa vyvíjala od filmovej stavby. Pri inscenácii *Úklady a láska* s režisérom Evaldom Schormom sa ešte sadrovalo. Na výrobu obrovských sadrovaných stien sme využívali mokré procesy. Postupne, vzhľadom na rýchlosť, financie a celý systém výroby, sa až neskôr prešlo na suché procesy.

V televízii som, samozrejme, zažil veľa zaujímavých vecí. Napríklad s režisérom Stanom Párnickým pri inscenácii *Švédka zápalka* sme robili kostýmy po prvýkrát pre farebnú televíziu. A vtedy vznikli neuveriteľné problémy v lesku a vo farbách. Bol nesmierny problém nastaviť štyri kamery tak, aby mali rovnaký výstup. To sa prakticky nikdy nepodarilo. Technika bola taká, že vždy, keď sa strihlo, strihalo sa priamo. Vlastne to išlo akoby naživo. A to nebolo vôbec jednoduché. Mali sme obmedzený čas záznamu, alebo naopak, tak dlhý čas, že ten záznam musel v kuse bežať. Nemohlo tam byť veľa strihov.

Ako téma by to bolo veľmi zaujímavé na odbornú debatu s technikom a technológom, ktorí by vedeli vysvetliť, aké náročné to v danom čase bolo. Aj smerom k výtvarníkovi, k svetlu, ku kostýmom, k hercom. Herci museli ísť vo veľkých a dlhých záberoch.

Na akých divadelných projektoch v súčasnosti pracujete?

Nedávno som mal v Národnom divadle v Brne s Rast'om Ballekom premiéru Shakespearovho *Othella* (25. apríla 2014 – pozn. B. G.), kde hlavnú úlohu stvárňuje Robo Roth – herec z iného jazykového prostredia. Nemuseli sme ho čierniť na zvýraznenie, že je iný človek, Maur v konkrétnom Shakespearovom prostredí. Nafarbili sme ho až na konci predstavenia, keď sa sám načierni a vykoná rituálnu vraždu. *Othello* je zaujímavým projektom a v Bratislave sa objaví v júni na medzinárodnom divadelnom festivale Eurokontext. V martinskom divadle som mal tiež premiéru hry *Les Alexandra Nikolajeviča Ostrovského* (11. apríla 2014 – pozn. B. G.), ktorú režíroval Lukáš Brutovský, absolvent Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Momentálne robím s Maťom Hubom v Divadle na Vinohradoch v Prahe *Rod Glembayů* (Miroslav Krleža) s Tomášom Töpferom, Dagmar Havlovou a inými hviezdami.