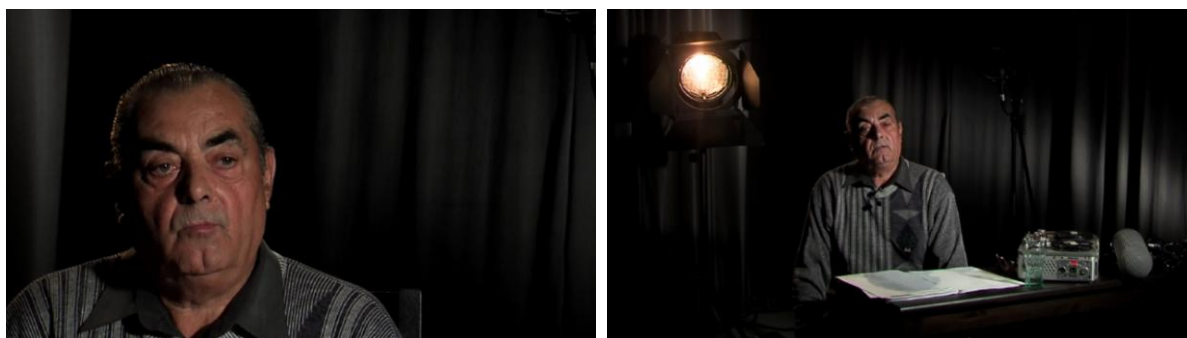


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:  
**Online lexikón slovenských filmových tvorcov, [www.ftf.vsmu.sk](http://www.ftf.vsmu.sk)**



## PAVOL SÁSİK

(2. 5. 1935, Nógrádsáp, Maďarsko) Slovenský majster zvuku. Začínal v elektrodielni v tzv. vreckových ateliéroch na Leninovom (dnešnom Jakubovom) námestí v Bratislave, pokračoval v zvukovom oddelení ako druhý alebo tretí mikrofónista. V roku 1953 sa stal v novopostavených filmových štúdiách na Kolibe vedúcim mixhaly. Od roku 1965 začal pracovať aj ako samostatný majster zvuku. Od roku 2001 pracuje v televízii TA3, najprv na pozícii zvukového majstra, neskôr ako štúdiový technik. Jeho filmografia je naozaj rozsiahla. K najvýznamnejším filmom Pavla Sásika patria napr. *Nylonový mesiac* (r. E. Grečner, 1965), *Sladké hry minulého leta* (r. J. Herz, 1969), *Vítaz* (r. D. Trančík, 1978), *Pomocník* (r. Z. Záhon, 1981), *Tisícročná včela* (r. J. Jakubisko, 1983), *Uhol pohľadu* (r. V. Balco, 1984), *Zabudnite na Mozarta* (r. M. Luther, 1985), *Tichá radosť* (r. D. Hanák, 1985), *Sedím na konári a je mi dobre* (r. J. Jakubisko, 1989) či *Skús ma objat'* (r. M. Luther, 1991).

Školský rok 2010/2011

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Monika Lošťáková

## **Ako si spomínate na vaše detstvo a začiatky? Aké máte spomienky na roky 2. svetovej vojny tu na Slovensku?**

Tak (vzdych), mladosť si pamätám asi od dvoch-troch rokov, veľmi živo. Narodil som sa v Maďarsku v rýdzo slovenskej obci. Bol som už štvrté dieťa našich rodičov a vojna ma zastihla ako šesť až osemročného. Mal som deväť rokov, keď bolo Československo oslobodené od hitlerovcov. Po vojne štát maďarský a slovenský, Československo, sa dohodli na výmene obyvateľov. No a otec využil túto možnosť, vtedy sme už boli piati. Presťahovali sme sa sem na Žitný ostrov. No a keď sme sem prišli, tak sme dostali trošku väčší majetok. Otec bol poľnohospodár, gazdovali sme na siedmich hektároch pôdy, to znamená, že tá rodinka tak stredne vedela z toho vyžiť. Veď mali sme kravičky a všetky hospodárske zvieratá. Moji bratia dvaja a sestra už boli starší. Tí sa hneď rozutekali po svete. Jeden do Bratislavy, druhý do Štiavnice, tretí dokonca až do Ostravy išiel do bane a ja ako trinásťročný som ostal doma. V Maďarsku som vychodil sedem tried, šesť a pol. A siedmu a ôsmu triedu som už absolvoval na slovenskej škole. V tej dedinke, kde sme bývali, tam väčšina obyvateľov, 80 percent bolo maďarskej národnosti, tak kto trošku vedel slovensky, hneď dostal nejakú funkciu. Tak bolo aj s otcom, hneď bol predseda národného výboru a sudca z ľudu, to znamená, že gazdovstvo zostalo na mne. Keď som mal štrnásť-pätnásť rokov, pre moje, vždy hovorím, šťastie sa začalo združstevňovať. Tú situáciu, ten zmätok som využil, sadol na vlak a naši akurát boli na poliach, keď som im zakýval a išiel som do Bratislavy.

Ešte pred odchodom do Bratislavy som privoňal k filmu. Vtedy ešte električka nebola v tejto veľikánskej dedine. Na celom Žitnom ostrove vlastne len také väčšie okresné mestá mali električku. A chodievali tam putovné kiná. No a ja som tu videl také kino prvý raz, bral som to ako veľký zázrak, že to sa hýbe, že to hovorí a tak ďalej. A tam som sa obšmietal natoľko, že som sa skamarátil s premietačom. V Bratislave som ho potom vyhľadal a tomu môžem ďakovať za to, čo je dnes zo mňa. Išiel so mnou k filmu, vtedy ešte na Leninovom námestí bolo štúdio a na ulici Červenej armády bolo riaditeľstvo. Vysvetlil tam celú situáciu, že nejaké odborné školy som absolvovať nemohol, nebolo kedy, nebolo kde. Tak ma zobrali do elektrodielne.

V tom čase existovali takzvané ľudové školy práce. To vždy po robote sme chodievali trikrát do týždňa do maďarského gymnázia na Dunajskej ulici. Nebolo to také vzdelanie, že by z toho boli nejaké maturitné skúšky a tak ďalej. Mne sa veľmi darilo v tej elektronike a elektrike. Mali sme vynikajúceho majstra, ktorý ma naučil, povedzme, malé motory navíjať do kamier, všetky špeciálne relátky a automaty, to všetko sa robilo v elektrodieni. No a ja som, samozrejme, využil všetku dostupnú literatúru, čo sa týkala elektroniky. No a po dvoch rokoch ma presunuli do zvukového oddelenia, tam som bol ako druhý, tretí mikrofónista. Lebo vtedy pri hraných filmoch bol kontaktný zvuk a tam museli byť minimálne dvaja až traja mikrofónisti. No a tam to celé vlastne začalo.

Keď sme sa presťahovali na Kolibu, ešte sa pamätám, keď prvý strom sa tam vyrúbal, aj celú tú výstavbu, veď sme chodievali na brigádu a, samozrejme, to nádherné štúdio, keď sa už potom budovala technika tam... mixážne haly a všetko ostatné. Tým, že som bol taký zručný v elektronike, pomáhal som nainštalovať všetky stroje, vedel som, kadiaľ vedie každý drôt, a nakoniec, keď to začalo fungovať, som zostal ako vedúci mixhaly. A, samozrejme, Koliba si začala tým, že mala toľko priestorov, budovať štáby, z jedného štábu bol druhý štáb, tretí. Až štyri kompletne štáby. Točili sa krátke filmy, populárno-vedecké, dokumentárne, kreslený film, animovaný film, takže bolo treba toľko zvukárov, že vlastne tí dvaja, traja to nepokryli, takže som bol stále k dispozícii v tom štúdiu. Tak to vždy začalo: Prosím ťa, pod' nahráť nejaký ten komentár, nejaké ruchy, nejaké toto zmiešať a tak ďalej. A to trvalo také dva roky,

viac som bol vlastne za mixpultom. Ako vedúci som si to mohol dovoliť, lebo som mal dvoch ďalších asistentov, ktorí navliekali zvukové pásy. No a v tom čase sa stala jedna veľmi nepríjemná záležitosť. Jeden kolega – 51-ročný zvukový majster nás opustil, zomrel. A bolo treba dorobiť jeho film. Tak prišiel rad na mňa, prišli za mnou s ponukou, či by som to zobral. A ja tým, že som bol vždy taký, čo sa do všetkého pustil bez nejakého rozmýšľania, som súhlasil. Dopadlo to veľmi dobre, a tak mi potom ponúkli prvý hraný film – *Nylonový mesiac*. A keď som už ten začal robiť, opustil som zvukové oddelenie, lebo ako zvukár spolu, napríklad, s režisérom, som začal patriť do inej skupiny – do tvorivej skupiny. Takže po *Nylonovom mesiaci* som hneď robil *Tango pre medveďa*, nedorobil som už tretí, štvrtý film, mali ste možnosť vidieť, že nakoniec som pracoval na vyše 56 kolibských filmoch. Samozrejme, medzi tým začala televízia a stade takisto boli objednávky. My sme na Kolibe robili 10 hraných filmov pre kiná a 10 pre televíziu. A to boli také seriály ako napríklad *Naši synovia*, *sedemdielny*, *Miesto v dome*, *štvordielny*, *Jedenáste prikázanie...* Takže dohromady týchto hodinových filmov, to neboli inscenácie, ale normálne hrané filmy na celuloid a aj filmovou technikou dokončované, bolo 55.

### **Ako si spomínate na tie prvé filmy?**

Ono je to tak, že každý režisér má inú povahu, iný prístup k robote. Istý čas trvalo, kým som sa naučil, čo všetko sa musí spraviť predtým, než padne prvá klapka filmu, na ktorý sa podpísala zmluva. Scenár treba podrobne prečítať a, samozrejme, urobiť rozpočet. Rozpočet taký, aby z toho vyšla aj zvuková časť. To znamená asistenti, materiál, prenájom zariadení, mixážne haly. Všetko sa musí urobiť tak, aby sa naozaj neprešvihol ten rozpočet, ako sa ľudovo hovorí. Ako tvorivý štáb sme spolu s režisérom mali pred natáčaním filmu dlhé rozhovory. Súčasťou toho tvorivého štábu bol vždy režisér, potom architekt, scenárista a produkčný, zvukár, maskéri a kostyméri. Všetci sa vlastne podieľali na konečnej forme rozpočtu. Napríklad na taký dobový film, tak to som niektorým z tvorivého štábu nezávidel. Pri ňom sa zapotili hlavne tí kostyméri a maskéri.

**Takže ďalšie filmy po *Nylonovom mesiaci* boli *Tango pre medveďa*, *Volanie démonov*, *Stopy na Sitne*, *Sladké hry minulého leta*. Bol rozdiel spolupracovať so Stanislavom Barabášom, Andrejom Lettrichom, Vladimírom Bahnom alebo Jurajom Herzom?**

Tak, čo režisér, to iná povaha a iný prístup k nemu bol treba. Našťastie, moja povaha je, že keď sa niekomu pozriem do očí, tak viem vyčítať, ako na neho. Takže to som mal veľikánsku výhodu, nebol som konfliktný a vždy som sa snažil režisérovi pripomenky rešpektovať. Keď som sa ho opýtal na konkrétny obraz, čo si myslí, tak mi nadiktoval, o čo mu ide. Tie atmosféry, ktoré boli dané obrazom, tie boli samozrejme, to mi nemusel hovoriť. To sme my vždy so strihačom tam doplnili. Ale to, čo vždy zavážilo a vždy ma tak nejako podržalo, bolo, že som veľa nocí, soboty, nedele strávil v prepisovom oddelení v archíve, kde som ponúkal viac, než tí režiséri čakali. No a samozrejme, že všetci režiséri sú povahovo úplne iní. Niektorý režisér, tak ako má schválený scenár, tak to vlastne opíše od prvej litery do poslednej, ale sú režiséri, ktorí scenár mali len na to, aby im ten film dali do výroby. Viete. A stále len nad tým rozmýšľali, čo by ešte do neho dali, ako by ho obohatili. Tak isto, povedzme, ako ja s tými atmosférami. V tomto bol veľikánsky rozdiel medzi jednotlivými režisérmami.

**Pražská jar a august 1968 priniesli veľké spoločenské zmeny. Pociťli ste ich aj na vlastnej koži? Veľa režisérov, scenáristov a dokonca hudobných skladateľov sa dostalo do problémov, mali zakázané tvoriť alebo ich námety prechádzali prísnu cenzúrou. Zasiahlo toto obdobie aj vás ako filmára?**

To zasiahlo celú kultúru, vrátane Koliby. Už len v tom, že keď sa film natočil, zostrihal, prišli takí traja páni a každú literu sme museli vysvetľovať: Toto ste ako mysleli, toto ako. To bol tlačový dozor, ktorý bol na nás taký prísny, že koľkokrát nám niektoré scény vyradili tak, že sme museli zrušiť nejakú postavu. Takže, samozrejme, konečný efekt filmu potom úplne inak vyznel, než ten režisér chcel. Hlavne keď prišla potom novšia generácia, tí sa do každého filmu snažili prepašovať niečo, čo nemuselo tlačovým dozorom v konečnom dôsledku prejsť. Nezavídal som tú dobu, hlavne teda týmto tvorcom – autorom scenárov a hlavne potom režisérom, ktorí veľmi pracne získali obrazový materiál a ten herecký výkon, viete, a nakoniec sa to vo filme nemohlo použiť...

**Začiatkom 70. rokov sa mnoho skladateľov dostalo na tzv. „čiernu listinu“, avšak žiaden písomný dokument o tom nebol nájdený. Viete o tejto kauze niečo viac?**

Tak (povzdych) viete, to je tak, že sú filmy, ktoré sa natočili, zakázali sa a dodnes neuzreli svetlo sveta. Bohužiaľ, je to tak, no našťastie teda, nás technických tvorivých pracovníkov to tak nezasiahlo. Ja som mával dva, tri až štyri filmy do roka roztočené. To znamená, že som na tých filmovačkách bol veľmi zriedka. Tam boli moji asistenti a ja som väčšinou buď ruchy nahrával, postsynchróny robil a hlavne tá mixáž, to bolo pre zvukového majstra, to som veľmi rád robil, na tom som si dal vždy záležať. Ja som túto dobu až tak nepociťoval. To bola skôr tvorivá záležitosť, či sa im podarí niečo iné do filmu prepašovať a či nie. Pocítil som to len vtedy, keď sme s Jakubiskom točili. Jakubiskove filmy, každý centimeter, čo natočil, odkúpili Nemci a my sme chodievali do Nemecka robiť nemeckú verziu. To, čo s nami robili na hraniciach, to nebolo normálne a, samozrejme, keď sme sa potom vrátili, po jednom si nás volali na koberček. Museli sme povedať, kde sme boli, s kým sme sa stretli, o čom sme sa rozprávali, čo sme robili, každý deň, kým sme tam boli. Museli sme sa úplne vyspovedať. Samozrejme, človek, aby sa dostal aj druhý raz von, musel nejako prikyvovať podľa ich potreby.

**70. roky boli veľmi bohaté na filmovú produkciu, avšak umelecky oveľa chudobnejšie než v predošlej dekáde. Našli by ste vo svojej filmografii film, ktorý by ste radšej nerobili, a naopak taký, na ktorý veľmi rád spomínate?**

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

**Do 80. rokov bolo centrum nahrávania hudby v Prahe, potom sa pre slovenský film centrum nahrávania presunulo do Bratislavy. Kde ste vy vtedy fungovali, ako si na to spomínate?**

Samozrejme, privítali sme, že sme mohli nahrávať v našom hudobnom štúdiu. Nevieť, v akom stave teraz môže byť celá Koliba. Avšak po jeho vzniku to bolo také štúdio, že jemu podobné v Európe neexistovalo. To bol dom v dome. Štúdio vlastne viselo na perách. A mali sme vtedy prví dvadsaťštyrivýstupový mixpult. K tomu zariadenia, ako sú nahrávacie stroje a tak ďalej. To nám naozaj závideli. Môžem povedať príklad, bratia Moriconne, čo robili hudbu do amerických westernov, chodili sem nahrávať. Ale nie všetky filmy sa tu nahrávali,

už len kvôli orchestru. To štúdio nebolo až také veľmi využité na filmové účely kvôli tomu, že filmový symfonický orchester bol v Prahe. A služobná cesta, keď sme išli nahrávať hudbu do filmu do Prahy na tie tri, štyri, päť dní pre tvorivých pracovníkov, medzi ktorých som aj ja patril, (smiech) to bola taká odmena.

**V 80. rokoch taktiež nastala zmena, čo sa týka hudobných skladateľov, hudbu začali čoraz častejšie tvoriť autori vtedajšej pop music. Postrehli ste vy ako zvukár nejakú zmenu, čo sa týka prístupu k filmu ako takému a samotnej práci?**

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

**Počas vašej dlhoročnej práce ste mali možnosť spolupracovať s veľkým množstvom hudobných skladateľov (Zdeněk Liška, Štěpán Koníček, Svetozár Štúr, Svetozár Stračina...), s vtedajšou elitou. Ako si spomínate na spoluprácu s nimi?**

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

**S jedným z najznámejších slovenských režisérov Jurajom Jakubiskom ste spolupracovali na troch filmoch - *Tisícročná včela*, *Pehavý Max a strašidlá*, *Sedím na konári a je mi dobre*. Ako si spomínate na spoluprácu na týchto filmoch?**

Jakubisko, už som ho tak trošičku popísal. Ja som napríklad aj *Tetu* s ním robil. Televíznu aj verziu pre kiná, čiže *Pehavého Maxa*. Robilo sa to vedľa seba v jeden deň. Povedali, toto je do tohto filmu, tento záber bude do toho a tak ďalej. Jakubisko to vedel a hlavne využíval, že jemu Nemci všetko brali. Čo sa týkalo kameramanov, tí to mali náročné, keďže jeden záber sa točil normálne, teda filmársky na plátna, a ďalší záber sa točil detailnejší, lebo televízia potrebuje bližšie zábery. Vedel som, keď sme už miešali ten film, že toto ide do *Pehavého Maxa* a toto do *Tety*. Ja som mal jeden honorár za to a on, samozrejme, niekoľko (smiech).

Napríklad, čo som robil s Rapošom, to bol veľký rozdiel a aj súkromný prístup. To je jeden kamarátsky, vzdelaný človek. S tým sa môžete rozprávať o elektronike, o lietadlách, o umení, však on je vlastne aj hudobný skladateľ. To som mal veľké šťastie, že som s ním robil *Fontánu pre Zuzanu* a potom aj napríklad *Utekajme, už ide*. To sú všetko jeho žánriky, ale prišla tá nešťastná revolúcia. Čiže, prvý diel *Fontány pre Zuzanu* som robil ja, ale ten druhý tretí už nie. Už som nebol na Kolibe.

**Najviac filmov ste natočili spolu s režisérmi Jánom Lackom a Jozefom Zacharom. Ako si spomínate na spoluprácu s nimi?**

Keď som s Lackom spolupracoval, akurát bol na režisérskom výslní. S ním sa mimoriadne dobre robilo. Bol, podobne ako Rapoš, kamarátsky. Dokonca sme sa tak zblížili, že sme si navzájom krstili deti. No a potom aj tá spolupráca bola ľahšia, nebolo to také direktívne a úradné. Viackrát sme strávili spoločný víkend na Myjave, kde mal krásnu chatu. Ja som mal chatu zase tu v Záhorskej Bystrici, takže sme sa navzájom navštevovali, keď išlo o nejaký ďalší film a aj mimo toho. No a s Lackom som nakoniec natočil aj najviac filmov.

### **Ako si spomínate na prácu na Kolibe a jej následný zánik?**

Ten zánik naozaj nastal. My ako tvoriví pracovníci sme dostali pokyny, aby sme boli na telefóne, dali nám trojmesačné smiešne odstupné. Ja som si to ešte predĺžil viac ako o rok, keď som prešiel do dabingového štúdia. A to je vlastne odpoveď na otázku, čo sa naraz stalo, že som jeden rok urobil štyri hrané filmy a ďalší rok nič. No nakoniec aj dabingové štúdio zaniklo. Bol som dokonca tri mesiace registrovaný na úrade práce ako nezamestnaný. Vtedy boli voľby do národných výborov a v tom čase som býval tu za rohom v malej dedinke Kalinkovo. A tam o mne vedeli, lebo som bol v zastupiteľstve a vždy, keď bolo treba nejaké akcie zorganizovať, obrátili sa na mňa, lebo som mal na starosti sociálnu a kultúrnu komisiu. Takže časom som tam mal toľko známych, že skoro každý mesiac sme organizovali nejakú estrádu. (smiech) Býval som tam vtedy asi 4-5 rokov a nahovorili ma, zohnali podpisy, všetko ostatné a dali ma na listinu kandidátov. A ľudia si ma tak obľúbili, že i keď bola obrovská konkurencia – štyria domáci a ja som bol vtedy, ako v Rači hovoria, „gombičkár“-privandrovalec – na veľké prekvapenie a s veľikánskym náskokom som voľby vyhral. Až dve funkčné obdobia som skrášľoval našu dedinku a zanevrel som na film, veľmi. Až jeden pán, možno ho poznáte – Alexander Kováč, dá sa povedať, že krstný otec TA3-ky, čo sa týka techniky, za mnou prišiel s ponukou. Zháňal do TA3-ky ľudí a jeden môj známy mu povedal: „Ja viem o jednom zvukárovi, ale on nie je zvukový majster, ale on je majster zvuku.“ A to mi tak nejakú dobre padlo, že som posledné mesiace aj nechal starostovstvo a už som pomáhal pri inštalácii a rozbehnutí TA3-ky, kde som do dnešného dňa. Samozrejme, zo začiatku, 2-2 roky som bol aj zvukový majster a teraz som štúdiový technik. Lebo vedia, že keď som tam, tak sa nemôže stať žiadny průser, že by technika zlyhala a tak ďalej. Takže takto som sa dopracoval (smiech), moju starobu a dôchodok väčšinou trávim v TA3-ke.

### **Ako ste zažili zánik Koliby, tak ste boli aj pri jej začiatkoch, to je určite krajšie obdobie, ako si pamätáte na to?**

Tak to viete, možno, že som jediný žijúci, čo si ešte pamätá kontaktný zvuk. Keď som na začiatku robil v elektrodielni, mali sme len jeden zvukový voz a bolo treba urobiť druhý. Dostali sme jednu prázdnu aviu, čo voľakedy roznášala chleba a v Bratislavských automobilových závodoch ju pristavili a inštalovali sme do nej zariadenia. Keď sa robí kontaktný zvuk, potrebujete k tomu elektriку a my sme inštalovali do toho zvukového vozu dvanásť stopäťdesiatampérových batérií, aby sa z toho dala napájať aj svetelná kamera, aj zvuková. S tým vozom sa potom dalo chodiť hocikde do terénu, lebo vtedy, ako som spomínal, bolo málo miest, kde bola zavedená elektriка. Keď sa išlo do Tatier, do tých všelijakých opustených dedín, tam jedine vďaka nášmu zvukovému vozom sa mohli nasnímať zábery. Keď sa natáčal vtedy kontaktný zvuk, tým, že sme napájali zo zvukového vozu aj kameru, kamerový motor, bola synchronnosť zaručená. Za pár rokov potom prišli magnetofóny, ktoré veľmi ovplyvnili vývoj zvukového filmu. Vďaka nim sa dal nahráť playback. Mali sme také špeciálne zariadenie, vyrobené na tridsaťpäťku, kde sa, povedzme, hudobné čísla tak zhrávali, aby to bolo synchronne s obrazom. Zvuk sa dá vlastne tromi spôsobmi nahrávať. Kontaktné alebo, čo po vzniku prenosných magnetofónov veľmi rýchlo nastalo, že všetky pomocné zvuky pri natáčaní sa nahráli a zvuk sa dorábal postsynchronne.

To využívala hlavne nová generácia, najmä Jakubisko, do jeho filmu musel byť minimálne jeden, dvaja, traja zahraniční herci, a tým pádom, samozrejme, už automaticky padlo, že by sa využil kontaktný zvuk, musel to byť postsynchrón. No a potom začal veľikánsky boom, Koliba začala vyrábať toľko filmov, že mala tri a v núdzi až štyri štáby, takže tam už sa zamestnalo veľmi veľa ľudí. Takže takéto boli moje začiatky. Určite radostnejšie než ten záver.

**Kedy nastal zlom vo vašej kariére, vo vašom živote, že ste sa presunuli od filmov k televízii? A aký bol rozdiel pri práci na televíznych a celovečerných hraných filmoch?**

Ja som vlastne len ako zamestnanec Koliby vyrábala televízne filmy. Nerobil som ani jednu inscenáciu, vždy len na celuloid. Takže to je úplne niečo iné ako výroba inscenácií. A čo sa týka TA3-ky, tá bola financovaná CNN vrátane celého zariadenia, ktoré ani v Amerike nemali vyskúšané. Teraz už všetky televízie prechádzajú na podobnú techniku. To už sú všetko pamäťové, digitálne zariadenia. Dokonca aj z pražskej „dvadsaťštvorky“ chodili k nám na zvedy. Dnes už aj u nás súkromné televízie prechádzajú na tento systém. No a to zase mne ako technikovi strašne veľa dalo. Lebo aj v týchto rokoch som bol nútený, ale aj v podstate veľmi rád som sa pustil do počítačov a podobnej techniky. A dnes hlavne, čo sa týka fotografií, mám digitálnych celú hromadu. A veľmi rád pracujem s touto novou technológiou.

**Čím sa pre zvukára líši klasický celovečerný hraný film a muzikál, prípadne opera alebo pesničkový film?**

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

**Spolupracovali ste na vyše 50 celovečerných filmoch, našli by sa aj iné, napríklad krátke filmy?**

Tak tých by bolo trikrát toľko ako celovečerných. Tým, že som bol v mixhale vždy k dispozícii, dostal som sa aj k týmto filmom. Hlavne populárno-vedecké a dokumentárne filmy, ale aj žurnály, hodne rozprávok mám za sebou. Toto vlastne nikde nie je vedené. Dokonca aj na televíznych seriáloch a filmoch som robil, tých bolo skoro viac ako hraných – až 39 televíznych filmov, ktoré boli v takej kvalite, že chodili aj na televízne festivaly.

**Robili ste aj na animovaných filmoch?**

Áno. Ale tam sme jedine zmiešavali komentár a hudbu, zvuk.

**Nakoľko ste spolupracovali so strihačmi? Snád' najproduktívnejším bol Maximilián Remeň. Ako si na neho spomínate?**

Tak na toho pána si asi najviac spomínam, pred dvoma rokmi, bohužiaľ, zomrel. On bol vyštudovaný režisér a začínal ako strihač. Jeho nikto na svete neprekoná, čo sa týka hraných filmov. On bol jeden obrovský kúzelník. Väčšinu filmov u nás strihal on. Šesťdesiat, sedemdesiat percent filmov, čo som urobil, aj s tými televíznymi, som robil s ním. A kamarátili sme sa až do jeho smrti. Aj naše manželky sú veľmi dobré kamarátky, do dnešného dňa. Samozrejme, boli aj iní strihači, čo s nimi človek robil, ale žiaden sa mu nevyrovnal. Maximilián Remeň bol mimoriadny, však zopár krát mal aj štátne vyznamenanie.

## Čo všetko obnášala vaša práca zvukára?

Ach, tak všeličo (smiech), všetko, čo vlastne človek vo filme počuje. Ako som spomínal, začínalo to rozpočtom. Dôležité bolo pre majstra zvuku si hlavne vychovať dobrých asistentov, aby vám doniesli užitočné záležitosti. Ja ešte zo začiatku, keď som nebol v štúdiu a chodil som vonku nakrúcať, to bolo niečo úplne iné. Napríklad, kde som robil tri diely *Generácie* alebo *Stopy na Sitne*, to bol tak nádherný, krásny kraj. Tam sme trávili pol roka, cez všelijaké ročné obdobia. No a ja, keď sme už mali túto nagričku, tak som si ju vzal pod pazuchu, ráno o tretej, o štvrtej do tej prírody a nahrával som si vlastné zvuky do archívu. Dodnes mám strašne veľa pásov, ktoré už nikto nechce, lebo to je (smiech) obrovský problém spracovať. Každý jeden zvukový majster mal svoj archív, ktorý používal do filmu, z niečoho to musel použiť. A do archívu som si to vždy ukladal, novšie a novšie veci, lebo aj keď sme použili archív, to nebolo zadarmo. Produkcia musela zaplatiť nejaký poplatok. A tým pádom vždy nás produkcia tlačila, aby sme čím menej nahrávali a použili radšej archívne veci. Samozrejme, potom tí kúzelníci v ruchovom štúdiu dokázali naozaj kúzla so zvukmi. Môžem povedať, že som tam vybudoval jednu skupinu, čo boli skutočne doslova kúzelníci. Veď každé šuchnutie, kroky a tak ďalej, to muselo byť nielen adekvátne, čiže ruchovo naozaj verné, ale aj synchronne. Oni sami sa vždy tešili, keď sme šli nejaký hraný film „našlapať“. No a potom tie atmosféry, o tom sme už hovorili, že s tým som sa pohral, to je také gro, práca, ktorú za toho zvukára nespraví nikto. V mixhale, keď založíte osem pásov do strojov a sa to pustí, to už potom tam môžete kúziť len z toho, čo ste si tam dali. Taká nekonečná slučka – čvirkanie vrabcov alebo pes, zvon, to som veľmi nerád robil, lebo to mi obsadilo jeden zhrávač z tých ôsmich. Teraz by sa úplne ináč robilo. Ja som v hranom filme zažil len pracnú, manuálnu robotu, tak ako ten strihač. Musel si tam označiť, strihnúť, oškrabkať, zalepiť a tak ďalej. Dnes sa urobí jeden „delete“ a je to strihnuté. S nami odchádza z filmárskej praxe aj tá technológia.

## Zažili ste pri snímaní zvuku nejaké bizarné situácie?

Na pľac som málo chodieval, ale keď bola malá možnosť, tak som vybehol tiež trochu do terénu. Raz som išiel zastúpiť mojich asistentov, keď sme robili na Ponikách *Očovské pastorále*. A bývali sme vtedy v Banskej Bystrici v hoteli a stade sme chodili točiť. Sme najazdili aj osemdesiat kilometrov denne. A v Ponikách, keď sme točili, tie boli desať kilometrov odtiaľ. Naraz si vybaľujem svoju nagra a zistím, že mikrofón ostal na nočnom stolíku v hoteli. Čo teraz? Videl som, že autobusár mal ten taký megafón, rýchlo som mu ho odmontoval, aby som nejak ten prvý záber zachránil. Pani produkčnú som poprosil, tá mi behom hodiny mikrofón doniesla. Takže to bolo také úsmevné a mne to bolo zároveň nepríjemné, že raz zvukový majster je ako asistent a (smiech) hneď takýto malý prúserík (smiech).

## *Očovské pastorále* sa natáčali v takom dost' rázovitom kraji. Pamätáte si na nejaké ďalšie zážitky?

Hlavne na záver si pamätám, že tam zarezali jedného barana (smiech) a piekli ho na takom stohu. Bolo tak, že po desiatej večer už bude hotový, no ani o jedenástej, ani o dvanástej nebol. Nakoniec sme asi ráno o štvrtej mohli z neho odrezávať. Nie a nie sa upieť. To bol taký záver filmu, to schválne robil pán režisér Zachar...

## Ešte je nejaká téma alebo technika, ktorú sme obišli a na ktorú by sme pri zvukovom majstrovi zabúdať?



Myslím, že klasické filmové nástroje a prístroje, čo sme vtedy mali, už sa ani nepoužívajú. Teraz je to už úplne iná situácia, viete, my sme vlastne od kontaktného zvuku, svetelného záznamu prešli cez tieto prístroje až na pomocný zvuk. No a dnes už ani neviem, akú techniku moji kolegovia používajú, zrejme sa už nekrúti žiadna páska, všetko je na pamäťovom systéme. To je úplne iná technológia, iná technika a aj úplne iní ľudia to už teraz robia. To už by som, čo sa týka filmov, čo teraz dávajú, napríklad akčné filmy, čo pol mesta vyhodí do vzduchu, nechcel by som to robiť. Za žiadne peniaze. Tam ľutujem nielen tých kameramanov a celý štáb, ale predovšetkým zvukárov. Tam len, čo sa pohne, to musí byť zvuk nejaký zaznamenaný. To už nie je pre nás.