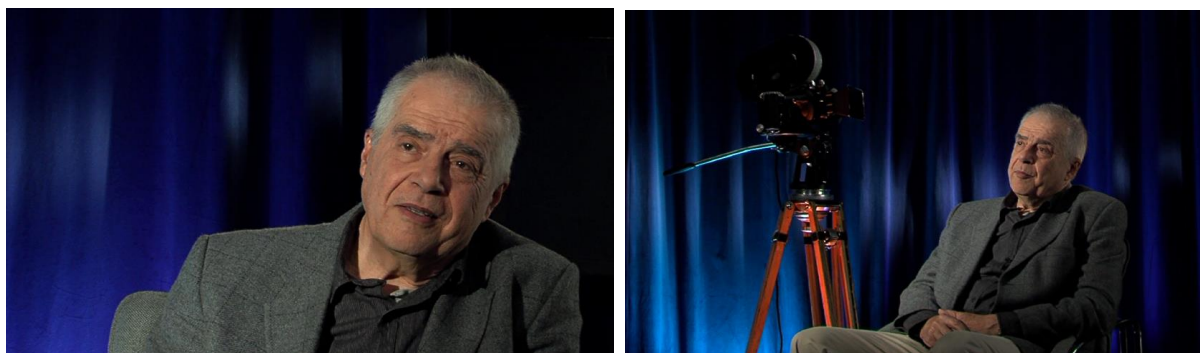


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



PETER CIGÁN

(12. 7. 1945, Bratislava) Slovenský animátor, bábkar, výtvarník, scénograf, dizajnér, manažér a pedagóg. Absolvoval 11-ročnú strednú školu Petra Jilemnického. Vyštudoval odbor Scénické výtvarníctvo a technológia na Divadelnej akadémii múzických umení v Prahe. Pracoval ako architekt v Československej televízii v Bratislave, bol výtvarníkom v slobodnom povolání, bol animátor a výtvarník v Štúdiu animovaného filmu – Krátky film, Bratislava, Koliba, vedúci animovaného filmu a člen predstavenstva výrobného družstva, neskôr akciovej spoločnosti Atan studio, výtvarník, dizajnér a manažér reklamy v Burda Toys, spol. s r. o., externý, neskôr interný pedagóg – odborný asistent pre scénografiu a technológiu bábok na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, Divadelná fakulta, katedra Bábkarskej tvorby. Medzi najznámejšie diela, na ktorých spolupracoval, patria napríklad *Slniečko na rukavičke* a postava *Raťafák Plachta*, mnoho-dielny seriál (réžia P. Gerža a L. Šebová, 1978 – 1993), *Remeselnícke rozprávky*, 7-dielny seriál (réžia L. Šebová, 1976), *Drevený program* (réžia J. Roháč, 1977), *Pesničkové vojny* (réžia Š. Kulhánek, 1978), *Vojny turecké a iné* (réžia K. Brožek 1978), *Krajčírnik Špendlíček*, 7-dielny seriál (réžia D. Bučanová, 1979), *O troch prasiatkach* (réžia F. Jurišič, 1981), *Rozprávky pre Jozefku*, 7-dielny seriál (réžia H. Slavíková-Rabarová, 1982), *Miesto na sedenie* (réžia I. Popovič, 1982), *Najmenší hrdinovia*, 13-dielny seriál (réžia F. Jurišič, 1983 – 1985), *Vynálezca* (réžia V. Herold, 1984) *Jaro, Leto, Jeseň, Zima*, z cyklu *Maľovanky spievanky* (réžia H. Slavíková-Rabarová, 1984 – 1989), *Zabudnite na Mozarta* (réžia M. Luther, 1986), *Letí, letí – tanier letí* (réžia F. Jurišič, 1987), *Drotárska púť* (réžia H. Slavíková-Rabarová, 1990) alebo *Ježkovská rodina* (maskot rádia RockFM, 1993) a *Adamko – hravo zdravo*, bábka pre výchovno-vzdelávací projekt (Burda Toys, 2003).

ŠKOLSKÝ ROK: 2015/2016

ROZHOVOR ZAZNAMENAL A PREPÍŠAL: Erik Binder

STRIH: Peter Sedláčik

KAMERA: Boris Šlapeta, Filip Figel

ZVUK: Samuel Štefanec

PRODUKCIA: Anna Rumanová

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

ZAČIATKY

Čo vás presvedčilo o podaní si prihlášky na scénické výtvarníctvo a technológiu na AMU v Prahe?

To rozhodovanie bolo dosť zložité ako u všetkých mladých. Dosť ma zaskočilo, keď som končil jedenásťročku, bol som veľmi mladý, ešte som nemal ani sedemnásť. Celý čas dovtedy som myslel na hračky. Myslel som na to, žeby som chcel vymýšľať hračky. Predstavoval som si nejaké stavebnice, a pretože v tom čase na Slovensku nebola taká škola, vysoká škola bola len v Prahe, najbližšie k tomu bolo bábkarstvo, tak som proste začal objavovať, zoznamovať sa s bábkarstvom, a to už všetko preto, lebo prihlášku som si dal na DAMU do Prahy. Tam bola katedra Loutkářství a technologie. No a prijali ma. Myslím, že som to nikdy neľutoval, ale je celkom zaujímavé, že už tak dávno a hneď som sa rozhodol pre niečo, čo potom som naozaj celý život robil rád. No a to ma akosi sprevádzalo.

Prečo ste sa vrátili na Slovensko do Československej televízie ako architekt?

Ani som nepomýšľal zostať v Prahe pracovať, vrátil som sa nazad do Bratislavy, v škole som sa hneď aj oženil a bolo treba akosi zabezpečiť rodinu, a tu v Bratislave som cítil zázemie a podporu rodičov, mojej rodiny. Takže som si začal hľadať zamestnanie tu a televízia bola veľmi dobrá príležitosť. Pretože v čase, keď som skončil školu, nová televízia, nové médium všeobecne malo za sebou prvých 10 rokov. Bábkové divadlo bolo v programe, v takom tom počiatočnom programe televízie, takže keď som tam prišiel a uchádzal sa o zamestnanie, v podstate ma dosť rýchlo prijali. Navyše aj preto, lebo rok predtým skončila Lucia Marcelová od nás, Lucia Šebová, réžiu a z Prahy prišla sem a toto mala v televízii na starosti, hneď sme začali spolupracovať.

Aký bol váš prvý televízny titul?

Prvá inscenácia, vlastne skúšobná, bolo pásmo, asi sa volalo *Uzlík a nitka*, a scéna, prvá, ktorú som mal navrhnuť a zrealizovať, sa odohrávala v chladničke. Prvý návrh prvej dekorácie bol pohľad do chladničky. Asi toľko.

V rokoch 1966 až 1974 ste pôsobili ako architekt v Československej televízii v Bratislave, neskôr ako umelec na voľnej nohe. V rokoch 1967 až 2004 ste pôsobili ako scenograf mnohých bábkových hier na Slovensku a vo Viedni. Bola vám bližšia práca pre televíziu alebo divadlo?

V tejto otázke je už celý život. Pretože som pri bábkach zostal a mal som šťastie bábku spoznávať, spracovávať a využívať vo všetkých jestvujúcich médiách. To znamená v prvom rade v divadle. Televízia bola základ, potom už zostáva len bábkový film. Ale vy ste sa najskôr pýtali na prvé roky v televízii. Študoval som bábkové divadlo, to znamená návrh bábkovej a prostredia pre bábku, čiže scény. To znamená kompletný štylizovaný svet. Navrhuje sa farebne, návrhy musia obsahovať všetko, čo by na bábke alebo scéne malo byť. Prípadne ešte nejaké plány týkajúce sa technológie scény a jej rozloženia a výroby. Keď som prišiel do televízie, ukázalo sa, že v podstate návrhy nie sú až také potrebné, tie sme využili len po dohovore s režisérkou, ale boli potrebné presné plány, ktoré sa zadávali do výroby, vlastne ešte do takej predvýroby, pretože televízna bábková inscenácia potrebovala predprípravu. Od preberačky programu sa mesiac pracovalo na výrobe dekorácií, ktoré potom stávali v štúdiu a pripravovali sa na snímanie. Čiže som od začiatku začal fungovať ako architekt. Všetci v

televízii, čo sa venovali stavbe dekorácií, sa volali architekti. Rysovali svoje návrhy a vytvárali tzv. pôdorysy a detaily, ktoré sa preberali a zadávali do výroby. To bolo celkom nové, ale myslím, že som s tým nemal nejaký veľký problém, pretože sa začínalo od jednoduchých vecí. Samozrejme, v televízii už nejaký program a nejaká dramaturgia vysielania bola pre deti, vysielanie bolo dosť od začiatku bábkové, alebo o bábkach, vysielanie bežalo a malo to nejaký zabeháný tvar a formu. Ale naším príchodom a možnosťami, ktoré sme videli, sa to začalo trochu meniť. Samozrejme, prvé bolo, že som hľadal televízne špecifiká. Tie boli veľmi špeciálne. Pretože kamery boli dosť ťažkopádne. Robilo sa v najrôznejších improvizovaných štúdiách. Bolo treba stavať všetko od horizontov až po praktikáble pod koľajnice kamier. Alebo až po pódia, po ktorých sa kamery prípadne posúvali, lebo statívy boli nízke. A kamery boli veľmi neohrabané, ten posuv samotný, premiestňovanie kamier bolo veľmi náročné aj kvôli káblom, ale aj pre improvizované podmienky v štúdiách, podlaha nebola vyhovujúca. Tak sa vybuďovala z praktikáblov. To bolo 30 cm vo výške. Bábky mali okolo 175 cm vysoký paraván, a to je len začiatok všetkého. Navyše by som pripomenul, že zo začiatku bolo všetko čiernobiele, to znamenalo tiež špecialitu. Ďalej to bola akási neostrosť kamier, alebo iná ostrosť ako u filmových kamier. No a potom menenie objektívov. Všetko bolo treba rešpektovať, ale samozrejme, že sa to dalo a zvládalo.

SPOLUPRÁCE, ŠTÚDIO ANIMOVANÉHO FILMU, REKLAMA

Tvorivá spolupráca s Luciou Šebovou.

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

Tvorivá spolupráca s Františkom Jurišičom.

To bolo oveľa neskôr. To už bol animovaný film. Zostal som v televízii pracovať určitý čas. Takmer desať rokov. Ale pretože bola možnosť pracovať na voľnej nohe a nemusieť byť

zamestnaný, nemusieť chodiť do práce, tak som sa z tohto stáleho zamestnania uvoľnil. Ale zostal som spolupracovať na voľnej nohe a v nezmenenej intenzite. A to trvalo istý čas. Toľko, koľko sa tá televízna bábková inscenácia ešte tvorila. Bolo toho stále menej a menej, až to nakoniec skončilo. Koliba, Krátky film, kde fungoval už kreslený film v rámci Krátkeho filmu, animovaný film, Koliba začala produkovať bábkový film, tak som sa tam prihlásil. Respektíve oslovili ma najskôr na večerníkový seriál, ktorý sa volal *Krajčírnik Špendlíček*. Ten sa robil pre košickú televíziu. Pani Dagmar Bučanová ma oslovila ako režisérka a tak som ostal na Kolibe a dokončil som svoju cestu po možnostiach využitia bábkovej tvorby, pretože som vždy nejaké divadlá priebežne absolvoval a vytváral. Ale tento animovaný film bol nový a veľmi lákavý. Tam sa to všetko, čo bolo doteraz vo veľkom, stávalo komornejším. Tak som si to aspoň predstavoval a potom sa to aj potvrdilo. Takže ma prijali ako animátora, nie ako výtvarníka, hoci som predtým nikdy neanimoval, len som o tom čosi vedel. Páčil sa mi Trnka, produkcie Gottwaldova ako štúdia animovaného filmu a mal som nejakú predstavu aj o animácii, tak som sa tomu nebránil. Uvedomil som si, že naraz prestávam byť len výtvarník a začínam byť herec v bábkovom divadle. Alebo v bábkovej produkcii. No a vydržal som, respektíve zase to trvalo asi desať rokov. Potom to skončilo. Veľmi sa mi tá práca páčila. Tam som sa samozrejme dostal aj k výtvarnej práci. Tiež som navrhoval dekorácie, ale to herectvo bolo nové. Nová bola aj tá animácia, a to sa mi veľmi páčilo. Takže na začiatku ste sa pýtali na pána Jurišiča. Áno, vznikla skupina okolo pána Jurišiča. Štefan Martauz a ja ako animátori. Štefan bol viac animátor, ja som bol viac ako výtvarník. Ale iste si viete predstaviť, že tá animácia je veľmi výtvarná záležitosť. To je záležitosť, ktorá je naozaj o predstave a o zhmotňovaní, realizovaní tejto predstavy. Proste predstavy života jednej mŕtvej hmoty. A nielen to, že sa hýbe, ale ona potrebuje aj nejaký charakter. Ona potrebuje nejaká byť. Tá maličká 30 alebo 25 centimetrová báбка. Nielen dobrá, zlá, ale ako zlá, ako dobrá. To je všetko veľmi nové. Je zaujímavé vedieť to stvárniť a presvedčiť sa, či sa vám to podarilo. Ťažko to nejako presnejšie opisovať, ale iste viete, o čom hovorím.

Čo pre vás znamenal film *Strážca sen* Ivana Popoviča, ktorého vznik sa považuje za zdroj bábkovej tvorby na Slovensku?

Ivan Popovič bol človek, ktorý to na Kolibu vlastne doniesol. Doniesol tam bábkový film spoločne aj s tvorcami z Považskej Bystrice. Jedným bol pán Pikalík, druhý bol pán Martauz a ich prvá vec, ktorú natočili, bol *Strážca sen*. Keď som prišiel na Kolibu, *Strážca sen* bol hotový. Samozrejme som ho niekoľkokrát videl a bol dôkazom, že sa to dá. A že to nie je problém, pretože ten priestor, ktorý bol na realizáciu, nebol vôbec veľký. Tie prostriedky, ktoré to vyžadovalo, lampy, osvetlenie, kamery, to všetko tam bolo k dispozícii. Takisto štúdio, ktoré sa tam práve vybudovalo, nový monoblok. V rámci neho boli aj menšie ateliéry, kde sa animovaný film a s ním aj bábkový umiestnil. Takže tam sa to mohlo začať rozvíjať. Začalo sa to síce na Mostovej, tam mal film ešte isté priestory a budovu, ale to bol naozaj len prvý rok, potom sa všetko presťahovalo na Kolibu. Ja som už bol na Kolibe. A Ivan Popovič ďalej spolupracoval s novovzniknutým bábkovým animovaným filmom. Robili sme na filme s názvom *Stolička*. Robil som umeleckú realizáciu aj som bol animátorom toho filmu. Nakoniec sme, myslím, že v Gabrove v Bulharsku, získali nejaké ocenenie na festivale animovaných filmov.

Podmienky v Štúdiu animovaného filmu za Vladimíra Pikalíka.

On tam bol od začiatku. Bol to veľmi šikovný animátor. Oni všetci fungovali a pracovali na amatérskej báze. V Považskej Bystrici, popri továrni, kde vyrábali motorky, tak tam mali krúžok, kde sa tomu venovali. Oni točili na osmičku alebo na šestnástku. Mali svoje festivaly,

stretnutia, mali svoje súťaže a zápolenia. Nevieam, ako dlho takto pracovali, ale animátori boli perfektní. Tie bábky hrali a hrali aj keď nemali celkom profesionálne kostry. Nemali podmienky, ktoré boli povedzme v Bratoch v triku v Prahe, alebo Gottwaldove, v Zlíne, kde sa bežne robil bábkový animovaný film tak, ako sa má. To znamená, že tie kostry, fixácie a komplikované scenáre sa mohli realizovať. Tuto sa realizovali jednoduchšie, ale nebolo to o nič menšie myšlienkou, obsahom, ktorý sa vždy nejakým naplnil. No a ten pán Pikalík a my všetci, čo sme začínali, sme boli na začiatku nesmelší a skromnejší. Niektorí potom takí zostali a niektorí nie. To, čo sa urobilo, zostane navždy ako niečo, čo stálo za námahu.

Znamenalo sprivatizovanie Slovenskej filmovej tvorby v roku 1991 pre vás automaticky koniec v animovanom filme? Bolo to nevyhnutné rozhodnutie?

Myslím, že koniec animovanej tvorby, alebo jej pomalý zánik, bol naozaj fatálny a nemenný. Ale o to prekvapujúcejší, nepríjemný a nepochopiteľný. Ale zanikala celá Koliba. Všetko sa menilo. Odišiel som odtiaľ ešte vo chvíli, keď trochu fungoval kreslený film. Ale my sme si založili inú skupinu a nazvali sme ju Atan štúdio. Mal som tam na starosti animovaný film. Mali sme viacej oblastí, ktorým sa Atan venoval, a animovaný film naozaj potreboval špeciálne podmienky. V prvom rade potrebujete pokojný priestor, kde nič neruší, nejaké chvenie a zvuky. Takže všetko tam len začalo vznikať. Urobili sa nejaké reklamy. Ale málo. To znamená tri. Dve, tri a potom sa aj toto zmenilo. Hlavne sa zmenilo, že na tie veci nebol odberateľ. Predtým bola televízia a ak ste spravili pre televíziu isté penzum roboty, boli peniaze na tzv. vlastnú tvorbu. Takým spôsobom sa potom dali zrealizovať projekty, ktoré si nikto vopred neobjednal a ktoré sa potom predávali inak ako od objednávateľa. Takže to bolo jedno s druhým. Jedno na druhé nadväzovalo a všetko to bolo také inakšie a nové, že sa v tom ťažko orientovalo a ťažko sa to riešilo.

Porovnajte špecifiká animovanej tvorby v reklame a animovanej fiction tvorbe.

Reklama je celkom iná a originálna práve preto, že je veľmi krátka. Nevieam celkom presne, aké sú tie limity, ktoré reklama potrebuje, spracováva a prezentuje ich televízia pred začatím filmov. Sú presne určené sekundáže, ktoré musíte dodržať, a v tom čase musíte vyjadriť všetko, čo tam objednávateľ chce mať. A on tam chce mať v prvom rade odprezentovaný čo najlepšie svoj produkt. Až potom sú všetky ďalšie kritériá. Dôležitá je samozrejme zrozumiteľnosť a akási zapamätateľnosť. Potom obľuba toho celého, ktorá súvisí s tým, že si obľúbite aj predmet, na ktorý sa reklama robí. Samotná práca, keď idete urobiť reklamu bábkou a zahráte to nejakou postavičkou alebo hercami, tá nie je iná. Je to presne také isté, akurát je to rozdielne v strihu, v prezentácii všetkých informácií, ktoré tam chcete dať. Vráťane nejakého malého príbehu. Pretože naozaj si myslím, že najúčinnnejšie a najviac znesiteľné reklamy sú také, ktoré majú v sebe malý príbeh. A keď je ešte ozvláštnený nejakou výtvarne štylizovanou formou, tak je ešte zaujímavejší.

TECHNICKÉ ASPEKTY PRI KONKRÉTNÝCH FILMOCH

Popíšte štýl animácie prvého večerníčka *Krajčírík Špendlíček* z roku 1979.

Krajčírík Špendlíček s pani Bučanovou a s kameramankou pani Peťovskou sa robil ešte v takých unimobunkách. To bolo síce na Kolibe, ale bol to dosť improvizovaný priestor. Ešte nie v monobloku. Bola to forma animovaného, tzv. poloplastického filmu. *Krajčírík Špendlíček* ležal na skle, na animovacom stole. Všetky figúry, ktoré s ním boli v kontakte, boli pri ňom. Boli vysoké, ak vezmem tú poloplastičnosť, nejakých 10 milimetrov. V rámci

toho reliéfu, tej plastiky, sa urobili fázy pohybu a točilo sa. Pozadia, to je trochu taká premenená forma klasickej animácie, kde snímate hore na stole fázy, ktoré sú na ultrafáne. Je to všetko plochá záležitosť. Priehľadný ultrafán sa vrství a vznikajú kompozície postáv. Celé sa to pritláča pritláčacím sklom, aby to bolo tenké a nevrhalo to tieň. Tu je iba základný stôl a sklo, pritláčací rám odpadá, lebo konajúce postavy sú poloplastické. Pozadia sú takisto pod sklom. Potom sa rieši povedzme aj nejaká jazda alebo švenk. Čiže treba povedať, že vždy, keď sa robí príprava na animovaný film, tak sa dopredu musia robiť fázy pohybu. Týka sa to najmä tváří a hláv, výrazov tváří a potom točenia hláv. Čiže, ak je telo poloplastické, tak aj tá hlava musí byť poloplastická. Potom sa otáčaním hláv mení aj plastika. Vznikajú isté skratky, ktoré musia sedieť. Je to ako keby od jedného profilu do druhého profilu cez fázy. Ale sú tam aj tri štvrté fázy, ktoré je tiež treba vymyslieť. Toto bolo na tej práci výtvarne zaujímavé. Vy ste museli realizovať veci, ktoré v skutočnosti nepotrebujete alebo nemáte, ktoré sa vytvárajú len pre animovaný film. To bolo vždy objavné. Tak ako sa to týka výtvarnej stránky figúr, tak isto sa to týka aj pohybu. Vo chvíli, keď ste mali na skle bábky, nemáte problém, povedzme, vyskočiť do vzduchu, urobiť nejaký kotrmelec alebo inú figúru. Len je to po fázach. Ale v bábkovom filme už je to komplikovanejšie. Tam naraz celú tú plastickú trojrozmernú figúru musíte naviazať na nejaké nite, na vodenie. Musí to byť tak, aby vám tie nite, to vodenie umožnilo vytvárať fázy. Aby ste mohli figúru točiť a dokresľovať pohyb, ktorý chcete. Tam sa vám naraz zastaví čas. Naraz sa dívate na niečo, čo sa vám v živote nestane. Možno sa to stane vo filme v kine, tam sa to dá. Ale tuto to máte trojrozmerné, plastické a ovládate to. Vládnete tomu. Potom aj vy máte pocit, že čas plyní nejakým iným spôsobom a že žijete v iný čas, ako ten skutočný.

S akými technickými a realizačnými problémami ste sa stretli pri výrobe filmu *Vynálezca Vlastimila Herolda*?

Vynálezca pána Herolda bola práca, kde som nerobil výtvarníka, kde som robil iba tzv. spracovateľa. Autor bol výtvarník z Čiech, na meno si neviem spomenúť. Ale išlo o to, že to bol karikaturista, ktorý pracoval na svojich karikatúrach v dvojrozmernom pláne a z tých dvojrozmerných figúr bolo treba urobiť v tomto prípade kompletne plastické bábky. Nešlo o bábky poloplastické, ale bábky 3D. Myslím, že sa mi to podarilo. Na práci výtvarníka je zaujímavé, že ak som ja tým výtvarníkom samotným, tak mám predstavu o plastike. Ale ak musím realizovať niekoho iného, ktorý svoju figúru urobí len dvojrozmernú, tam to treba nejakým spôsobom dotvoriť. Musí to mať výtvarný charakter predlohy. *Vynálezca* bol o pánovi, ktorý sa snažil presvedčiť úradníka na patentovom úrade, že stroj, ktorý vymyslel, mu naozaj umožní lietať. No a ten mu samozrejme neveril, ako správny úradník, a vždy ho vyhadzoval a dokonca ho dal odviezť do blázince. Nakoniec to končí tak, že vidí spoza stola svojej kancelárie, ako za oknom vynálezca so svojim vynálezom letí medzi vranami takisto bezpečne a máva mu. My sme mali taký zámer, že podobne, ako bol celý úradnícky šimel šedivý, tak že urobíme celý film čierno-biely, a nakoniec, keď bude vynálezca lietať, zakončíme filme farebnými zábermi, farebnou sekvenciou, a tým sa umocní myšlienka o úžasnom a hlúpom. Ten let nebola ľahká animácia, bol to let do kruhu. Figúra mala asi 30 centimetrov. Bolo to normálne lietadielko. Vynálezca mal vrtuľky na klobúku a tie ho ťahali. Mal krídla, ktorými mával. Na nohách mal upevnené rakety, také naozajstné tenisové, a možno nejaký dodatočný pohon. A tento chlapík musel urobiť na trojmetrovom kruhu tri oblety. Tak sme ich urobili. Ku každej fáze som si musel dať rebrík, vyliezť hore, upraviť to, pohnúť, zliezť, odložiť rebrík. A keď bola predvážačka, povedali, že to nie je dobre. Že to vyzerá ako chyba. Že sa to musí prerobiť a musí to byť celé čierno-biele. Tak som si to zase zopakoval...

Akú v úvodzovkách digitálnu techniku ste použili pri práci na seriáli *Malí hrdinovia* v časti *Gaštanko*?

Myslím, že dnes je to už všetko trochu inak. Ale skoro akoby to bolo všetko vtedy nieže zaujímavejšie, ale príjemne napínavejšie. Denné práce sme videli až povedzme o tri dni, to znamená, že potom sme až vedeli, či môžeme ísť ďalej. Respektíve že to, čo sme spravili, je použiteľné. Ale medzičasom sme už animovali ďalej. To znamená, že nestávalo sa, aby sme to museli opakovať. Musím povedať, že *Vynálezca* je výnimka, ale to vlastne nebola chyba, to bol zmenený zámer. A tak aj v *Gaštankovi*. Bolo to o normálnom gaštane, ktorý začal klíčiť a neklíčil v dobrom prostredí. Neklíčil na zemi, pozeral sa na seba: „Rastie zo mňa klíčok, však ja som nie zasadený, musím sa niekde zasadiť“... a teraz nevedel, kam. Skúšal to do kľbka bavlniek, bolo to kdesi v domácnosti. V tej domácnosti robil veľký neporiadok. Takže nakoniec, keď ho chceli zabrzdiť, tak ho zakryli pohárom na zaváranie a bol paralyzovaný. Nemohol nič robiť, nemohol škodiť. On tam, zakrytý tým pohárom, plakal. Chcel sa dostať von a nedalo sa. Tá bábka vyzerala ako normálny gaštan. Hlavička bola takisto veľká a klíčok bol urobený z latexu, ale musel byť zároveň dosť pevný, ohybný, aby sa dali robiť fázy kráčania, behu, a zároveň aby to malo istú stabilitu. Takže tento človečik stál v pohári a plakal. Padali mu slzy, veľké, také 5 milimetrové, z očiek. To bol záber, ktorý trval asi 3 alebo 4 sekundy. Možno 5. Aby sa to urobilo, bolo treba ten pohyb fázovať. Samozrejme robiť s očami, so slzami pekne po fázach. Schádzali po tej hlavičke dole až na zem. To znamená, že za každým sa ten pohár odkryl, urobil sa pohyb a vrátil sa pohár nazad. Nesmelo byť vidieť kvôli animácii, že sa tento pohyb deje. Musí byť vidieť len tie slzy a to, čo tá bábka hrá. Tak sa nám to natoľko podarilo, že dnes, keď to videli študenti alebo deti, tak sa pýtali, aký to bol program, ktorý nám toto umožnil. Aký digitálny softvér, ktorý to vie.

Vašou srdcovkou a splneným snom spoločne so Štefanom Martauzom, bol sci-fi príbeh *Letí, letí, tanier letí* v réžii Františka Jurišiča.

Letí, letí, tanier letí bola naša veľká túžba, pretože so Štefanom, a nakoniec aj Fero sme mali radi sci-fi a nebol v produkcii Koliby takýto film. Hoci, pán Kubal mal niečo, ale bábkový určite nebol. Takže sme chceli niečo také môcť robiť, podmienkou boli peniaze. To nemal byť lacný film. V prvom rade sa točil v štúdiu. Točil sa dlho. Nakoniec mal viac ako 15 minút. Boli na to všelijaké dekorácie. Od pieskoviska, miesta, kde sa berie piesok na stavby vedľa sídliska, cez interiér rakety, mimozemšťanov, až po sám vesmír. Všetky možné prostredia, ktoré vyžadovali veľký priestor, veľký horizont, veľký odstup od bábok, od kamery, od dekorácií... Keď sa toto všetko udialo a mali sme k dispozícii štúdio a prostriedky, keď sa všetky bábky vyrobili, tak sa mohlo začať natáčať. Nechcem hovoriť o kvalite filmu, nám sa tak páčila robota okolo toho, že sme ho spravili asi trochu dlhý a potom nám ho bolo ľúto strihať. Ale veľmi nás tešila tá práca a myslím, že to, čo sme chceli výtvarne a obsahovo povedať, sa nám podarilo.

Vašou externou prácou bola spoluúčasť na výrobe koprodukčného filmu *Zabudnite na Mozarta*. Vyrobili ste voskové figuríny a odliatky tvárí hercov, vo filme si zahrali aj vaše ruky...

Film *Zabudnite na Mozart* bol jednou z niekoľkých mojich spoluprác s hraným filmom. Bolo to na začiatku, vo chvíli, keď som ešte len na Kolibu prišiel a nemal ešte veľa práce ako animátor a výtvarník. Oslovil ma na spoluprácu pán režisér Luther. Tak sme sa do toho pustili. Realizáciu a prípravu sme nerobili na Kolibe, ale v ateliéri sochára Marka Hubu a v spolupráci s ním a s jeho priateľom sme všetko realizovali. Išlo sa o snímanie akýchsi

posmrtných masiek. Vo filme to predstavovalo také viedenské staré panoptikum, kde boli jedny z prvých voskových figurín a výjavy z aktuálnej histórie, napríklad poprava gilotínou alebo rodina Márie Terézie. My sme vytvárali v životnej veľkosti kóje, v ktorých boli jednotlivé obrazy panoptika. Snímali sme akoby posmrtné masky skutočných ľudí a na základe toho sme potom dotvárali celú postavu. Tam bol kdesi nejaký začiatok a k tomu sa urobil trup, potom parochne, kostýmy. Vtedy už pomáhala celá produkcia filmu, maskéri a kostyméri. Našou úlohou bolo urobiť podobu tých figurín s ich kostrami. Tie sa potom obliekali, ale celé aranžovanie už robili kolibskí spolupracovníci. Bola to práca zase celkom iná a veľmi zaujímavá. Práve tou inakosťou. Pán Hryc bol majiteľ panoptika, on vlastne ako keby si všetky tie figuríny sám robil. My sme ich zaňho realizovali. Došlo aj k tomu, že Mozart sa mal dostať do tohto panoptika, a tak bolo na nás, aby sme mu tiež urobili posmrtnú masku. V skutočnosti sa panoptikum robí inak, nie formou posmrtných masiek. Ale tento majiteľ panoptika si vymyslel túto technológiu. Tak získal v tom celom realistický moment. Takže si režisér prijal, a v scenári bolo, že pán Hryc bude naživo robiť odliatok tváre Mozarta. No a tam som mal možnosť vystupovať ako kaskadér, respektíve moje ruky. Lenže vtedy, neviem ako k tomu došlo, ale pripravil som sadru, ktorá netuhla. Herec, predstaviteľ Mozarta, bol pod tou maskou zaliaty sadrou a veľmi netrpezlivý, pretože tam už bol veľmi dlho. Ale nakoniec to dopadlo dobre.

Jedno z najhodnotnejších animovaných diel 90. rokov je nepochybne film *Drotárska púť* s krásnymi pôvodnými exponátmi.

Drotárska púť bola veľmi pekná práca. Celkom inakšia ako dovtedajšie. V prvom rade sme museli pracovať s hotovými artefaktmi. S figurami, s rekvizitami, ktoré boli drôtené, historické, alebo od súčasných drotárov, ale ktoré neboli nikdy vymyslené na to, aby hrali v animovanom filme. Takže pani režisérka Rabarová-Slavíková napísala scenár vďaka možnostiach a aj akýchsi depozitoch a o všetkom, čo je k dispozícii na takéto film o slovenskom drotárstve. Takže my sme potom, keď sme na tom začali pracovať, už len navštevovali múzeá, depozitáre, miesta, kde žili a tvorili slovenskí drotári a kde prípadne ešte aj existovali. Nebolo to všetko ešte mŕtva minulosť, nakoniec drotárstvo existuje a veľmi dobre funguje aj dnes. Myslím, že to je taká zaujímavá a originálna slovenská výtvarná forma s takou silnou tradíciou, že ani nezanikne. keď sme to všetko našli, urobili sme si zoznam a začali sme to zbierať. Vtedy nám ešte vychádzali v ústrety aj v najväčšom drotárskom múzeu v Žiline na Budatíne. Požičali nám veľmi vzácne veci, všetky, čo sme potrebovali, zo svojich zásob a toho, čo mali z najstarších čias. Mali sme drotára v životnej veľkosti. Mali sme Džarka v životnej veľkosti, jeho učňa, mali sme obrovského trojhľavého draka, mali sme ježibaby, princezné, lode, aeroplány, vzducholode, úžasné veci, kohútov... Veľmi šikovný bol pán Mikulík v Senici, ktorý robil drôtené figurky, asi 30 cm vysoké, na rôzne možné témy. Cimblovú muziku, oráča, hrabačky sena, ženička, čo mútila maslo, sedliak viezol kamaráta opitého na fúriku. To všetko sme zhromaždili v ateliéri na Kolibe a natočili sme *Drotársku púť*, ktorá pozostávala z viacerých častí. Tak sa tieto veci mohli uplatniť. Začalo to rozprávkou, pokračovalo mestom, potom išli drotári do sveta a nakoniec bola časť, ktorá prezentovala moderné súčasné drotárstvo a jeho výtvarnú formu. Vznikol z toho veľmi veľavravný a zaujímavý celok.

Pre mnohých ostanete navždy tvorcom Rat'afáka Plachtu. Prečo podľa vás takéto typy pôvodných relácií zmizli z televíznej obrazovky? Môže ešte niekedy dôjsť k návratu pôvodnej televíznej tvorby s použitím bábok?

Dávate mi trochu ťažkú otázku. Neviem, prečo to zmizlo a či sa to znovu obnoví. Isté je, že naša televízia mala v tvorení takýchto pásiem pre deti určitú tradíciu. Tie sa počas trvania vysielania pre deti a mládež menili, menili sa mená a jedno z nich bolo *Slniečko na rukavičke*. V rámci tohto pásma, ktoré obsahovalo rôzne žánre, originálne vytvorené pre konkrétnu reláciu rôznymi formami, ale boli tam aj vstupy živých detí, aj ich vychovávateľky, jedna s postáv, ktorá tam istý čas vždy priniesla niečo nového, bol Raťafák Plachta. S režisérom pánom Petrom Geržom sme vymysleli čosi, čo nemalo byť ani chlapec, ani zvierka, a čo malo dané toto meno. Napadla mi šťastná myšlienka, ako ho urobiť ľahko ovládateľnou a ľahko improvizujúcou figúrou. Slovo Plachta určilo to, že môže tvoriť jeho telo. V tom tele, v plachte, sa dá dobre skryť vodič. V tomto prípade sa skryli dokonca dvaja vodiči. Napriek tomu, že boli dvaja bábkovodiči, ktorí sú veľmi skromní a prispôsobiví ľudia, tak vytvorili naozaj jednoliatu figúru, ktorá vedela veľmi rýchlo reagovať na akúkoľvek situáciu. Bez toho, že by ste videli nejaké prvky vodenia alebo ovládania, že by ste videli tých vodičov, ste videli obrovského tvora, ktorý bol veľmi zapamätateľný a veľmi charakteristický. Keď s vami hovorí, akoby naozaj existoval. A viem si predstaviť, že pre deti to bol istý zážitok a že v tom štúdiu pri natáčaní ani za ním nečakali nejaké vodenie, že si ho predstavovali, že je naozaj taký. Viem z ohlasov, že aj televízni diváci sa ho trochu báli. Ale on na televíznej obrazovke a v tom pásme vydržal skoro 20 rokov. Bola to veľmi úspešná figúra. To sa tak niekedy stane, ale veľakrát za život, ktorý celý venujete tvorbe, sa to zase nestane.

Ďakujem za rozhovor

Na zdravie, aj ja ďakujem.