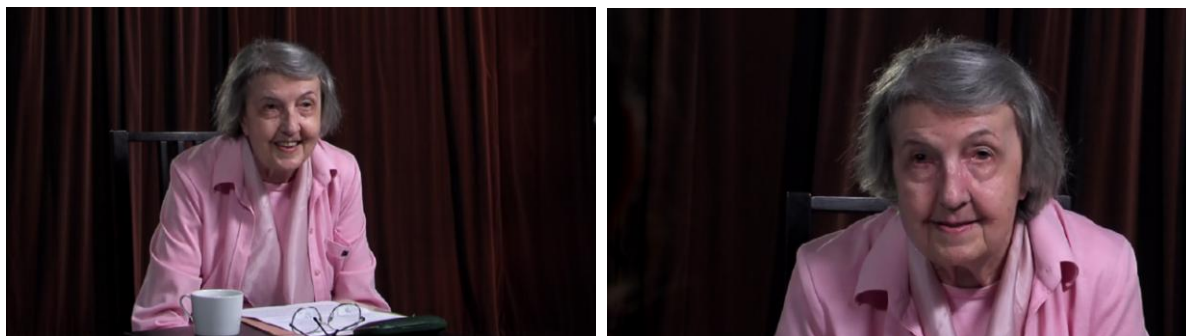


Zverejnenie ktorejkoľvek časti textu je možné len s uvedením zdroja:
Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk



SYLVIA LACKOVÁ

(19. 12. 1929) Filmová pracovníčka, asistentka réžie a druhá režisérka. Začínala ako skriptka pri filmoch *Priehrada* (1950), *Dúha nad Slovenskom* (1952). Stala sa dlhoročnou spolupracovníčkou Paľa Bielika na filmoch *Štyridsaťštyri* (1957), *Kapitán Dabač* (1959), *Jánošík 1-2* (1962-63), *Majster kat* (1966), *Traja svedkovia* (1968). Pracovala s rôznymi režisérmi (Vladimír Bahna, Jozef Medved', Josef Mach, Dimitrij Plichta, Ľudovít Filan, Jozef Zachar...). V sedemdesiatych rokoch pracovala pre Československú televíziu Bratislava na filmoch Vida Horňáka, posledným kolibským filmom bola *Trofej neznámeho strelca* (1974). Po odchode z Koliby začala pracovať v Slovenskom filmovom ústave, kde významne prispela k spracovaniu a katalogizovaniu slovenskej filmovej tvorby. Venovala sa faktografickému výskumu historických materiálov a spravodajského filmu. Je autorkou faktografických publikácií *Diafilm 1955-1981* (1985), *Spravodajský film na Slovensku 1945-1955* (1987) a *Spravodajský film na Slovensku 1956-1960* (1989). Spolu s Jurajom Lexmannom a Martinom Slivkom spolupracovala na publikácii *Karol Plicka vo filmovej faktografii* (1983).*

Školský rok 2009/2010

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Petra Slováková

*Podľa: R. Šmatláková, 2009

Z akej rodiny pochádzate?

Narodila som sa v decembri roku 1929, môj otec bol železničiar, revízor vlakov, a matka krajčírka, ale stratila som ju už v siedmich rokoch a potom ma vychovával otec a jeho teta. Otcov strýko bol učiteľ hudby a učil žiakov. Mal ich pomerne dosť, učil ich hre na husle a chodili tam aj moji bratraci, takže som tam chodila i ja. Po piatich triedach ľudovej školy som šla na gymnázium v Bratislave na Dunajskej ulici. Bolo to klasické gymnázium, kde sme mali od prímky nemčinu, od tercie latinčinu, od kvinty bola cudzia reč, to bola francúzština, ale keďže bol práve koniec druhej svetovej vojny, bolo možné si zvoliť namiesto francúzštiny angličtinu. Vybrala som si angličtinu. Okrem iného, boli to krásne časy, mala som šesťnásť rokov a mohli sme chodiť do kina. Dovtedy to nebolo povolené, dokonca mohla byť aj dvojka z mravov, keby človek bol išiel na nejaké predstavenie, ktoré bolo už vhodné len pre dospelých. No a videli sme vtedy krásne filmy, americké, ktoré mali všetky vlastne happy end, aj francúzske, a začali vlastne už aj slovenské. Bola to obrovská udalosť, pretože už sme nemuseli čítať drobné titulky, preklady dialógov, ale sme počuli priamo hovoriť hercov, dokonca sme ich stretali na ulici. Boli sme doslova očarené slovenskými filmami a všetci ich vtedy navštevovali. Ešte by som spomenula jednu drobnosť. V kvinte prišiel do triedy ako triedny profesor jeden krásny mladý muž, my sme dovtedy mali len pedagogičky už v preddôchodkovom veku alebo úplne mladučké, ktoré skončili školu. A naraz sa tam objavil muž, povedal nám, volám sa doktor Ján Sedlák a budem vás učiť slovenčinu a budem súčasne aj vašim triednym. To bola úžasná udalosť, všetky sme sa teda učili, no ale táto radosť netrvala dlho, pretože nám ho zobral film. Odišiel z nášho ústavu a robil dramaturga hraných filmov. Filmy *Varúj..!* a *Vlčie diery* – to bola dramaturgia nášho bývalého profesora. Keď som skončila gymnázium maturitou, mala som ešte pokračovať v hudbe, v hre na husle, lebo som súčasne chodila aj na konzervatórium ako mimoriadna žiačka. Ale film mi nedal pokoj. A tak som sa vybrala na riaditeľstvo spýtať sa, či by som tam nemohla pracovať. A prijali ma takí dvaja páni a spýtali sa ma, čo chcem vo filme vlastne robiť. Povedala som, že asistenta réžie. To bolo pre nich niečo nepredstaviteľné, to vraj dievča nemôže robiť. Pýtali sa, aké filmy som vlastne videla a to som ich prekvapila, lebo som hovorila nielen obsah tých filmov, ale aj aký mám názor, a že som videla aj krátke filmy, ktoré sa premietali po žurnále, ktoré ľudia brali len ako nutné zlo, ale mňa to práve veľmi zaujímalo, lebo to boli dokumenty alebo populárno-vedecké filmy. Tí páni mi potom povedali, že mi dajú vedieť písomne. Tak som piateho októbra dostala list, že ma prijímajú na trojmesačnú skúšobnú dobu a že mám robiť adepta skriptu. Vôbec som nevedela, čo to je, ale som si povedala, že tam pôjdem, budem sa hneď veľmi zaujímať o všetko, naučím sa to, aby som tie tri mesiace obstála, aby ma prijali. A to sa skutočne aj stalo. Dostala som potom ponuku, že môžem prísť na Jakubovo námestie ráno o siedmej, že tam sídli štáb filmu *Priehrada*, no a že tam sa mám hlásiť. Prijal ma vedúci produkcie a oznámil mi, že už väčšinu majú na priehrade hore na Orave nakrútené, že teraz budú len nejaké exteriéry v Dúbravke, prípadne ateliér. Na ateliér som bola veľmi zvedavá, že čo to je, kde to je, no ale ono to bolo priamo na tom Jakubovom námestí, kde mal rozhlas štúdio a v tom malom štúdiu sa musel architekt, keď robil návrhy na nejaké dekorácie, prosto rozhodnúť, ako to tam bude situovať, pretože na prostriedku bol stĺp. A s tým stĺpom musel počítať, takže keď to boli menšie dekorácie, tak ho mohol vynechať, ale ak boli väčšie, musel ho zakomponovať do dekorácie. Potom sme šli do Dúbravky, tam som spoznala prvých hercov, živých, napríklad Dibarboru, to boli vtedy už veľmi známe, veľké osobnosti: Pántik, Valach, Kráľovičová... Ale mnohí z nich vlastne stáli prvý raz pred kamerou. Takže to bola dosť náročná práca. Po tomto filme ma dali hneď na ďalší ako skriptku, a to bol celovečerný dokument *Dúha nad Slovenskom*. Bol to film o industrializácii Slovenska, chodili sme po celom Slovensku, bolo to fyzicky dosť náročné, pretože bolo po vojne, lístkový systém, v hoteloch sa nekúrilo... Na ďalší film, ktorý som robila, veľmi rada spomínam. Bolo to veľmi náročné, bol to farebný film a hudobný, volal sa *Rodná zem*.

V tomto filme sa aj tancovalo, boli plejbeky, čiže hudba sa nahrávala dopredu, a takisto spev, takže to bolo zase niečo výnimočné. A tu sa mi znovu osvedčilo, že som mala hudobné vzdelanie. A spomenula by som takú malú perličku: Keď sme robili v Prahe – všetky ateliéry filmu *Rodná zem* sa nakrúcali v Prahe, pretože to boli obrovské dekorácie a tu v Bratislave Koliba bola vlastne iba vo výstavbe. Až v päťdesiatom treťom roku, práve Bielik film *V piatok trinásteho* tam nakrúcal prvý. – Ale vrátim sa späť do Prahy: mali sme v jednej sále nakrúcať, ako sa malý cigánsky chlapček učí hrať na husle. Ten chlapček bol Dušan Klein, budúci režisér. Mal prísť nejaký huslista z pražského orchestra, aby ho naučil hrať na husle, ale nedostavil sa a nakrúcanie bolo ohrozené, pretože malý chlapček vyzeral síce výborne, fantastický bol, veľmi čulý, ale nevedel tie husle ani chytiť do ruky. Tak som sa ujala situácie, čím som obrovsky narástla v očiach režiséra Jozefa Macha. No a chlapec sa naučil aspoň trochu ťahať sláčik. Bolo síce hrozné počúvať to pižlanie na strunách, ale povedala som, že v postsynchronoch to potom dodatočne nahrám. Takže celé to prebehlo veľmi hladko a môžem sa popýšiť, že Dušana Kleina, budúceho režiséra, som učila hrať na husle.

Mohli by ste nám povedať, ako sa nakrúcala záverečná tanečná scéna s rôznymi industriálnymi pozadiami vo filme *Rodná zem*?

To je veľmi zaujímavé, už som sa aj dočítala, že záver *Rodnej zeme* bol nakrútený ako zadná projekcia. Vtedy sa zadné projekcie nerobili, nevedeli sa ešte vo farebných laboratóriách urobiť prelínačky. Záver filmu mal vlastne vyzerat' ináč, v scenári bola napísaná jedna obrovská šou na Bratislavskom hrade v amfiteátri, no ale na to už neboli ani peniaze, ani čas. Takže bolo treba riešiť situáciu inak, tak dvaja hlavní predstavitelia v krojoch vždy z iného kraja na pozadí veľkolepej výstavby Slovenska, respektíve Československa, pretancujú celé územie. V Ostrave to bolo dohodnuté na čas, keď otvárali veľkú kokilu s žeravým koksom, všetko bolo presne načasované, mali sme nastudovaný na pódiu tanec Melicherovej a Ťapáka, no a keď sa to žhavé sústo odtiaľ vysypalo, oni vtancovali do záberu a celé to pretancovali, ale rýchlo museli asistenti od kamery vymeniť kazetu v kamere a poznačiť si, že odkiaľ pokiaľ bol tento záber, a dali tam rýchlo druhú kazetu a ešte raz sa to zopakovalo. Potom sme sa odsťahovali na Vranovskú priehradu a tam, keď vypustili vodu, oni znovu v iných krojoch pretancovali cez pódium. A asistenti kamery museli presne nastaviť, vrátiť niekoľko metrov z toho predchádzajúceho, čo sme nakrútili v Ostrave, aby sa to tam prelínalo priamo v kamere. A zase vymenili kazetu, a opakovačka, potom sme prišli až na Lomnický štít, hore, kde sa tanečníci v dvojdetale rozhliadajú po krásach Slovenska, kamera švenkla po kopcoch... Takže takto to bolo to celé priamo v kamere natočené. Zadnú projekciu sme prvý raz nakrúcali až pre film *Vreckári*, režíroval to Filan, už priamo na Kolibe v roku 1967. Celý *Vreckári* sa odohrávali v takých akoby mestách budúcnosti... To sme nemohli tu v Bratislave nikde nakrútiť, takže sme dostali povolenie s autom, ktoré šoféroval pán Filčík, vedľa sedela poľská herečka, ktorá s ním hrala vo filme. A my sme to ráno pripravili, vyskúšala som dialógy, ktoré mali povedať, a oni odišli s kameramanom, asistentom kamery a s režisérom do Viedne a vo Viedni nakrútili cez hercov pár záberov, aby sa niektoré zábery dali použiť aj ako kontakt. No a okrem toho potom nakrútili pre zadnú projekciu všetky tie reklamy a plné ulice, svetlá a tak. Takže to sme potom ako zadnú projekciu použili a nakrúcali sme na Kolibe.

Ako asistentka režiséra ste spolupracovali aj na filme *Štvorylka* Jozefa Medved'a. Ako sa stalo, že pristúpil k réžii aj kameraman Karol Krška?

Po *Rodnej zemi* som už mala dobré skúsenosti pri nakrúcaní s plejbekom, a to sa znovu opakovalo. Hoci v *Štvorylke* to bola úplne iná hudba, iné tance. Bol to nesmierne zaujímavý

film, mal ho režírovať režisér Krejčík z Prahy, dovedol aj návrhára kostýmov, pána Fernanda Váchu, veľmi elegantného staršieho pána. Skutočne navrhol krásne kostýmy, ale režisér Krejčík mal trochu mimoriadne podmienky, chcel robiť tak, ako sa robí v divadle, že budú dopredu čítačky, herci za stolom si prejdú celú postavu, aby vedeli, keď sa nebude nakrúcať chronologicky, aby v tom momente režisér nemal veľkú prácu s vysvetľovaním, v akej situácii sa nachádzajú, aby sa omnoho ľahšie nakrúcalo. Ináč, scenár napísal Maxo Nitra, a ten bol nesmierne hrdý na to, že režisér Krejčík bude film režírovať. No ale s vedením podniku sa režisér Krejčík nedohodol a z Bratislavy odišiel. Čo ďalej? Všetko bolo pripravené, kostýmy ušité... Pomocného režiséra mal vtedy robiť absolvent z FAMU, Jozef Medveď, ale mysleli si, hoci mal za sebou nejaké dokumenty, že hraný film je niečo iné... Kameraman Karol Krška už mal nejaké filmy za sebou, takže by mu vedel aspoň poradiť v technike čo a ako. Inak, vtedy som bola úplne pravou rukou režiséra Medveďa, pretože on sa aj v mnohých veciach v rámci plejbekov a následného strihového použitia jednotlivých záberov a hercov, ktorí tam v pozadí účinkovali, absolútne spoliehal na mňa. Takže sa mi stalo už druhý raz, že som vlastne na titulku bola uvedená ako asistent režiséra. A bolo to nezvyklé, lebo teda buď bola skriptka alebo asistent réžie. No ale keďže som robila stále viacej než je povinnosťou skriptky a mala som na to vedomosti, tak sa pomaly ukazovalo, že tí dvaja páni, ktorí vtedy rozhodovali o mojom prijatí alebo neprijatí do filmu, že sa trochu pomýlili. Ale vlastne tým, že ma prijali, urobili dobre.

S viacerými režisérmi (Filan, Medveď, Bahna) ste spolupracovali na dvoch filmoch. Vyberali si vás oni alebo sa prideliťovali asistenti réžie pokynom zhora?

Spočiatku, keď sa robili také 2-3 filmy, tak tam ani nebolo veľmi z čoho vyberať, kto bol voľný, ten hneď išiel robiť. Ak sme dokonca nemali na tú funkciu patričného pracovníka, tak prišli z Prahy, aj pražská skriptka bola na jednom filme. Keď som sa vrátila po *Rodnej zemi* a po filme *Dúha nad Slovenskom*, oni ani nevedeli, že som Slovenka, a keď som prišla na Kolibu pracovať, tak si povedali, aha, tak už zase nová je tu z Prahy. Neskôršie, keď sa robilo tak 8-9 filmov a pracovníkov už bolo veľa, už sa Slováci všeličomu naučili, už sme nepotrebovali výpomoc z Prahy, práve naopak, bol prebytok, a tým pádom režiséri si mohli vyberať. Ten, kto bol spokojný s niektorým pracovníkom, hneď si ho zaistil, keď pôjde robiť ďalší film. Niektorým sa to podarilo, niektorým nie, pretože režisérov tiež bolo veľa a než sa dostali k ďalšiemu filmu, tak to trvalo.

Na mnohých filmoch ste spolupracovali aj so slovenskou filmovou legendou, Paľom Bielikom. Ako ste sa zoznámili a ako začala vaša vzájomná spolupráca?

To je zvláštna kapitola. Do štábu Paľa Bielika som sa dostala hneď na prvý film, film *Priehrada*. Tam som robila len čiastočne ateliér, čiastočne exteriér, záverečné práce. Potom ma vyslali na iný film, kde už Bielik nebol, naše cesty sa rozišli a on medzitým nakrútil filmy *Lazy sa pohli* a *V piatok trinásteho* a ja *Rodnú zem* a *Štvorylku*. Ale to vôbec neľutujem, pretože to sa nedá porovnávať. Prišiel film *Štyridsaťštyri* a dostala som sa zase do štábu Paľa Bielika. A od tej doby všetky filmy, ktoré robil, až do úplného konca, všetky som robila ja. Najprv ako skriptka, neskôršie ako asistent, to bol len prakticky jeden film a hneď potom už som robila pomocného režiséra alebo druhého režiséra. On nerobil veľa filmov a tým, že si všetky filmy sám písal, boli autorské, sám si písal scenár, tak to trochu dlhšie trvalo, takže medzitým, než som išla na *Kapitána Dabača*, napríklad, uplynul nejaký čas a medzitým som urobila dva nejaké ďalšie filmy.

Ešte by som rada spomenula, napríklad pri *Štyridsaťštyri*, že Bielik bol neobyčajne dobrý psychológ. Vedel odhadnúť, aj preto, že sám bol hercom, či je herec spôsobilý na tú rolu

alebo nie. Niektoré veci dokonca písal priamo na herca. No a práve vo filme *Štyridsaťštyri* dve hlavné postavy robili Juraj Sarvaš a Dušan Blaškovič, úplne čerství absolventi hereckej školy, rovno zo školy vpadli na hlavnú postavu. To bolo aj pre Bielika dosť náročné a súčasne aj pre týchto dvoch hercov. Bielik písal autorské scenáre. Na ľavú stranu vždy obraz, na pravú stranu, čo bolo vo zvuku. Ale on obraz nenapísal tak, že: herec vojde do miestnosti, rozhliada sa, prejde k stolu a sadne si... On chcel zachytiť práve to, čo má cítiť herec: prečo prišiel do miestnosti a čo ho čaká, čo bude robiť... Ak boli herci všímaví, veľmi im to ako pomohlo. Tak sa aj raz stalo, že tesne pred nakrúcaním som stála v blízkosti Juraja Sarvaša, teda oproti nemu, a obyčajne som čakala, že herci naraz spanikária, hlavne tí, ktorí stoja prvýkrát pred kamerou, že nebudú vedieť, ako začína dialóg. Chceli proste to prvé slovo, takže som dávala pozor, lebo som videla, že Juraj stále otvára ústa, niečo šemotí, niečo rozpráva... Potom som sa započúvala a on si opakoval text, ktorý Bielik napísal na ľavú stranu, aké má mať vlastne pocity.

A rozumeli ste si s pánom Bielikom aj v súkromnom živote? Aký bol vlastne človek?

Bol to neobyčajne komunikatívny človek, veľmi dobre sa s ním pracovalo. Okamžite vedel vystihnúť, že do toho dávam všetko, a tak keď si robil doma večer prípravu na nasledujúci deň, tak obyčajne mi zavolať a niekedy sme spolu išli, on si dal opraviť auto alebo niečo také, a medzitým sme sa o veci rozprávali a ja som sa takto dostala bližšie. Potom ráno čakal, že všetko bude pripravené na nakrúcanie, nielen herci budú oblečení a na scéne a podobne, ale že my si to celé preberieme aj s kamerou, a tak potom prišiel do ateliéru a koľko ráz od vchodových dverí do ateliéru zakričal: „Kamera!“ Tak zvukári hneď mu promptne odpovedali, že ide, no ale, samozrejme, to bol len fór... Bielik si nechal predviesť, ako sme pripravení, buď bol spokojný alebo urobil nejaké opravy a išlo sa na ostro. A tak mnoho ráz niektoré scény, napríklad keď počasie nevyhovovalo, ma nechal na druhý deň nakrútiť. Proste som to išla robiť ja. Alebo sa vyskytlo, napríklad, že nejaký záber by bolo treba na nejaký prestrih, Bielik už nešiel, šli sme len s Vlád'om Ješinom a so štábom.

Ešte by som rada spomenula, že sa dosť ťažko nakrúcal film *Kapitán Dabač*. Pôvodne to pán Chudík nechcel robiť, lebo bol dovtedy využívaný aj v divadle na úplne iné postavy, než aby si obliekol vojenskú uniformu... Bielik ho vtedy veľmi presviedčal: Ja viem, čo v tebe je... A presvedčil ho a vidíte výsledok, *Kapitán Dabač* je prakticky uznávaný ako jeho najlepší film a tak isto aj výkon pána Chudíka je skutočne na úrovni. A tu vidíte tiež ten scenár, ktorý písal pán Bielik, ten už bol úplne iný než bolo zvykom dovtedy. On ho písal vlastne ako knihu, ako literatúru. Išlo to riadok za riadkom, do toho priama reč. No tak zvukári aj my sme mali z toho trochu problém, ale tým vlastne donútil hercov, aby čítali všetko, ako charakteristiku, čo majú, ako majú hrať. Myslím, že by stálo za to niektoré tie scenáre aj vydať knižne, lebo nie vždy už dnes je možné tieto filmy vidieť.

A aká bola atmosféra pri samotnom nakrúcaní?

No, Bielik bol veľmi pohodový človek a čím bol starší, tým bol prístupnejší, u nás sa na scéne nekričalo, nemal dôvod, on si vybral totiž, počnúc *Jánošíkom*, úplne novú mladú generáciu, to boli všetko mladí noví ľudia, kameru vtedy robil Ješina z Prahy, a ten si dovedol aj svojho druhého kameramana. Architekt Vaniček robil stavby, zvukára Ondro Polomský, mladý človek, prišiel z rozhlasu. Bola obrovská pohoda pri nakrúcaní, nedošlo k nijakým rozporom ako predtým medzi kameramanom Krškom na *Dabačovi*, takže úplne v pohode sa nakrúcalo a všetci tí ľudia, ktorí boli na *Jánošíkovi*, ktorých si vybral sám Bielik, aby s nimi spolupracoval, oni to veľmi radi prijali a všetky filmy sme proste robili až do toho

posledného, ktorý Bielik nakrúcal. Našli sme sa tam všetko ľudia jednej krvnej skupiny, a nadšenie, ktoré tam panovalo, je skutočne neopísateľné... To pri iných filmoch nebolo.

A v jeho snímkach sa vyskytujú silné dramatické príbehy, ale aj silné individuality bojujúce za spravodlivosť. Bol taký aj sám pán Bielik?

Toto bola taká jeho doména. Boj za spravodlivosť je takou skoro až neviditeľnou niťou, ktorá sa vinie cez celú jeho tvorbu vo všetkých filmoch. Boj za spravodlivosť je vždy taký, opodstatnený a pre jednotlivca ako človeka je veľmi dôležitý. Ešte by som spomenula, že Bielik veľmi dbal na svoj zovňajšok. Chodil vždy v bielej košeli a mnoho ráz aj v kravate, keď boli exteriéry, tak klobúk na hlave, to patrilo k začiatkom, neskoršie nosil baretu... Keď si teraz spomeniem na tú sochu, ktorá je hore na Kolibe, kde je v takej rozhalenej košeli... Neviem, kde ten výtvarník na to prišiel alebo či mal takú predstavu, že teda asi takýto Bielik bol, ale nikdy na žiadnej pracovnej fotografii nevidíte, že by mal rozhalenú košeľu a von z nohavíc. On mal vždy šité košele, v rámci svojej postavy asi ani nedostal takú, ktorá by mu vyhovovala, no a na tých košeliach mal hore pár centimetrov nad pásom vyšitý monogram, PB. Ale to bola vtedy taká móda, všetci sme to nosili, aj dámy mali na kabelkách alebo vreckovkách vyšité monogramy, aj na šatách, to nebolo nič mimoriadne.

Posledný Bielikov film je z roku 1968, *Traja svedkovia*. Prečo potom už nenakrúcal?

Tie posledné roky už bol taký viacej akoby unavený a chodil s takou bakoľou po scéne, skôr sa o ňu opieral, aj keď si sadol, mal ju v takej výške, že bol opretý, a takto sledoval prípravu na scéne. A on, ktorý za celý život, ako ho poznám, nebol chorý, tak naraz ho to vzalo a začal v tých 70. rokoch tak, že išiel na operáciu, avtedy mal izbu aj s telefónom, tak mi telefonoval, že čaká, že ho prídu zobrať na operáciu, a vtedy ako posledné slovo mi povedal: „Odchádzam.“ Myslel tým na operáciu, ale ono to bolo vlastne tak, že už odchádzal spomedzi nás, pretože už potom písal iba scenáre, mal dva scenáre a veľmi ľutujem, že práve ten posledný, o ktorom mi hovoril, ešte keď nakrúcal ten svoj posledný film, že by bol taká epepeja a o ľuďoch v prechode z prvej svetovej vojny na druhú, takže to mal, myslím si, že to by bol taký krásny záver jeho tvorby, no ale, bohužiaľ, už k tomu neprišlo. Potom rozmýšľal, kto by mohol robiť réžiu, tak sa rozhodol, pýtal sa ma, ale ja som mu nemohla v tomto... On sa musel predsa rozhodnúť, sám vybrať z tých režisérov, ktorí boli k dispozícii. Rozhodol sa pre Lettricha, ale s filmom nebol spokojný. Skutočne tam urobil takú dosť zásadnú chybu, že naraz v druhej polovici vymenil hercov, čiže v mladosti postavu hral iný herec ako v staršom veku, a tam, kde sa to zmenilo, nemal žiadny prechod, aby sa vedelo, kto je kto. Napríklad ako v *Jánošíkovi*, tam sme mali Jánošíkovu mladosť a potom, keď už bol dospelý. A tam práve, kde sa malý Jánošík učil za kňaza a nevedel povedať správne jedno latinské slovo, ktoré vyžadoval vyučujúci, tak sa zahnal a chcel mu dať pohlavok, ale malý Jánošík sa uhol a to isté potom urobil už dospelý Jánošík zas pri takejto príležitosti. A tým sa vlastne vedelo, že toto je pokračovateľ tejto role.

Poznali ste zákulisie slovenského filmu, dotkli sa vás nejaké cenzúrne zásahy?

Ja som ani na takých filmoch prakticky nerobila, jeden film, *Letokruhy*, čo robil režisér Filan, ten išiel do trezoru a dôvod bol taký, že to režijne nebolo zvládnuté. Riaditeľom bol vtedy súdruh Malíček a ten rozhodol, že nemá dostať režisér za to ani honorár. Keď to nebolo režijne zvládnuté, tak teda si pokladal za takú nejakú povinnosť, že strhol honorár aj mne a dokonca asistentovi réžie, ktorý mal dostať 400 korún. No, takže to bolo také trochu komické. Ale brala som to ako veľkú hrdosť, že ma pasoval za človeka, ktorý môže

ovplyvniť film. Za film je vždy zodpovedný len režisér, asistent alebo pomocný režisér alebo druhý režisér môže povedať svoj názor, no ale to je vlastne všetko, on to ovplyvniť nemôže. Práve u Filana sa stala taká vec. Čunderlíková, mladučké dievča, hrala v *Letokruhoch*, mala tam dialóg, ako sa môže vyjadriť len jedna dospelá a taká trošku otrlá žena. Povedala som vtedy Filanovi, keďže on bol aj scenárista toho filmu a nemusel sa dohadovať s iným človekom, lebo bolo neprípustné, že ak scenárista napísal dialóg a scenár bol schválený, aby režisér svojvoľne na scéne niečo zmenil. Mohol to spraviť len v tom prípade, ak sa dohodol so scenáristom. No ale tu sa dohodol režisér so scenáristom v jednej osobe, takže bol dosť prekvapený, že som mu veľmi rezolútne povedala to o tom dialógu, ale on si stál za svojim. Mala som vo zvyku vždy, než sa začalo nakrúcať, s hercami prejsť dialógy, a zvlášť s menej skúsenými alebo takými ľahotníkmi. V ten deň som to neurobila, a keď mala Čunderlíková povedať tú vetu, tak ostala ticho a povedala režisérovi: Ja to nepoviem. On sa obrátil na mňa, že je to moja práca, a ja som povedala, že som s ňou o tom vôbec nehovorila, dnes som ani dialógy ráno neskúšala. Potom rozmýšľal a urobil jednu opakovačku, aj tak, ako som navrhovala, teda zmenil dialóg tak, ako sa mohlo jedno také osemnásť-dvadsaťročné dievča vyjadriť. No a teraz si predstavte, on si tam nastrihol pri schvaľovaní do servisky svoj dialóg, to bolo úplné pozdvihnutie, že takéto niečo neexistuje v slovenskom filme, že to je vulgárne a neviem čo, no tak potom už Filan mi dával za pravdu, že teda dobre, že teda sa urobila aspoň táto jedna opakovačka. Potom použil predsa len to, čo som navrhla.

Bolo skutočne ťažké nakrútiť v 70. rokoch dobrý film, alebo vôbec nakrútiť film?

V 70. rokoch nastala veľmi zvláštna situácia, Koliba úplne stagnovala. Filmy, ktoré boli rozkrútené, sa dokončili, ale nič nové sa nezačalo. Vtedy som dostala ponuku z televízie, prišiel tam jeden český režisér, s ktorým som robila, a potom si ma zobral režisér Vido Horňák. Povedal: „Keď je spokojný s jej prácou režisér Bielik a keď chce robiť, tak...“ Takže dva filmy som potom robila s pánom Vidom Horňákom. Jeden bol dosť náročný, v zime sa to odohrávalo, v snehu... Až potom sa to tak trošku rozkývalo aj na Kolibe. Išla som robiť film s Bahnom o Majstrovi Pavlovi, veľmi rada som robila historické filmy, pretože bolo potrebné mať preštudovanú dobu, v ktorej sa film odohrával, a vedieť si vybrať patričných ľudí, ktorí by vedeli byť poradcami... Napríklad tam, kde mal pán Huba kresliť iluminácie... Vtedy sa používalo husie brko, a poradca vysvetlil, že v tom období sa perie z brka dávalo preč, čiže ostala len kostra. Alebo sa tam hrali karty, pätnáste storočie, začiatok šestnásteho... Aké to boli vlastne vtedy karty, čo sa hralo? Tak som musela nájsť nejakého odborného poradcu a bol to v Prahe jeden pán, ktorý aj tú hru, aká sa vtedy hrávala, ovládal, ovládal aj vývoj kariet a mal aj fabriku na karty. To som mala vtedy veľké šťastie, pretože on mohol tie karty aj navrhnuť a skutočne v tej istej fabrike aj vytlačiť nové karty. Také veci je treba pripraviť dopredu, tak som dala dokopy pána Dočolomanského a Kvietika s tým odborníkom, ktorý im vedel povedať, ako sa to hrá, aké slová môžu použiť a podobne. Takže to všetko, keď sa už išlo nakrúcať, nebol problém, už sa s ničím nezdržovalo, už sa proste hralo. A boli to veľmi pekné karty vtedy.

Aká bola atmosféra pri filmoch v 70. rokoch, napríklad *Letokruhoch*? Vnímali ste tlak zhora?

Pri nakrúcaní samotnom ani nie. To všetko sa odohrá potom. Keď už to dajú do výroby a sa to robí, dajú na to peniaze, tak potom už sú len zvedaví na výsledok. Ak výsledok nie je dobrý, všetko sa odohrá medzi tými, ktorí film schvaľujú, tými z ústredného výboru, maximálne bol prítomný režisér, zo štábu absolútne nikto. A to už sa vlastne štáb ani veľmi nezaujíma, oni si urobili svoju prácu a robia už ďalší film, oni ani nevedia, či ten film je dobrý alebo

nie... Pri Bielikových filmoch na začiatku všetci boli strašne zvedaví, ako slovenský film vyzerá, Spočiatku na slovenské filmy veľmi sa chodilo. Neskoršie to bolo pomenej, myslím si, že to viac-menej spôsobila aj televízia. Lebo už boli pohodlní... Televízia, to bol nový fenomén, takže radšej si ľudia sadli k televízii a pozerali. Bolo jedno, čo išlo, aké obrázky sa tam mihali, bolo to aj tak spočiatku veľmi také, by som povedala, slepé... Takže vo filme naraz nastal problém, ako dostať ľudí do kina. Myslím, že dost veľkú rolu vtedy hralo to, že sa začali nakrúcať farebné filmy a širokouhlý formát. Napríklad keď šiel Bielik robiť film *Majster kat*, dokonca vtedy chceli, aby sme film robili na sedemdesiatku, ale to povedali len tak, že bolo by dobré, ale veď na to je treba mať kamery, to bol úplne iný systém, na to bolo treba kameramanov, však sme nemali ani laboratóriá, kde by sme film vyvolali. Jediné kino na sedemdesiatku bolo v Bratislave, kino Dukla, kino Ymca. Amerika s tým začala vo veľkom. *Kleopatra*, sa nakrúcala na sedemdesiatku, ale boli takí chytrí, že oni to nakrútili aj ako širokouhlý film a kde neboli kiná na sedemdesiatku, mohlo sa aj tak premietiť, a pri tom počítali aj s televíziou, lebo to nakrútili aj na klasický formát. Na Slovensku, v našich podmienkach, také čosi – asi sotva.

Prichádzali ste do kontaktu aj s mladšou generáciou režisérov? Ako ste ju vnímali?

Len ako s priateľmi. Boli sme prakticky rovesníci, tykali sme si, musela som jedine vlastnou usilovnosťou dobehnúť to, čo sa oni naučili v škole. Veľmi kvitujem, že škola ostala, dokonca aj v týchto ťažkých časoch, Koliba už vlastne nie je naša, ale aspoň sa podarilo zachovať VŠMU. Nehovorím to preto, že sa nachádzam na pôde VŠMU, ale je to skutočne veľmi potrebné, pretože takto už prídu veľmi pripravení a individuálne mysliaci ľudia, priamo už môžu rozmýšľať o tom, aké filmy by chceli robiť. Pred tým to bolo len *ex privata industria*, kto bol schopný, ostal, kto nebol, musel vypadnúť.

Dokedy ste aktívne pracovali pri filme? *Trofej neznámeho strelca Vladislava Pavloviča* bol váš posledný film?

To bol veľmi tragický film, teda aspoň jeho záver. Pavlovič predtým sedem rokov nerobil. Robiť režiséra v tom období nebola slasť a musel mať aj prv scenár... Dostal sa konečne k scenáru a bol to dobrý scenár. Bolo aj dobré herecké obsadenie a skutočne, ale on stále bol presvedčený, že to nie je dost dobré a jedenkrát v rozhovore povedal, že z vedenia filmu mu povedal istý rozhodujúci pán, že ak tento film nebude dobrý, tak skončil. Takže on sa tohto stále obával a dost mu to strpčovalo život. Po jednej dost náročnej scéne, kde sme mali stret, vlastne nedošlo k stretu, ale mohlo prísť, bolo to vtedy veľmi nebezpečné, boli partizáni hore na kopci a jeden v nemeckej uniforme, ktorý bol na stanici, pre partizánov, aby mali čo jesť, dovezli pre nemeckú armádu býka a on proste prišiel s tým, že toho býka je treba tam a tam a pri tom potom sa ukázalo, že toho býka odviezol vlastne k partizánom, ale to vedel len divák. Čiže, hore partizáni, neovládateľný býk a dole nemecká armáda, celá veľikánska motorizovaná skupina. Bolo to veľmi náročné na vzdialenosti, bola som vtedy dole s Nemcami, hore neviem, čo sa odohrávalo, ale pán Rosinec, kameraman, oni mali priateľský vzťah medzi sebou s Pavlovičom, ale on mu stále stúpala do režie. Nevie, či to mal nejako naučené z obdobia, keď robil asistenta u pána Kršku, Krška takto robil na *Štvorylke* spoluréžiu, ale Krška nezasahoval tak priamo na scéne... A na druhý deň po tomto nakrútení, úspešne sa to celé nakrútilo, na druhý deň sme mali mať poradu, už nám ostala len jedna dekorácia a záverečné práce, no ale pán Pavlovič neprišiel na tú poradu. Do miestnosti, kde sme ho čakali, potom vošla, vlastne by som povedala vtrhla vedúca osobného oddelenia a bola strašne zelená, ako som ešte nevidela človeka, vyplašená, hľadala vedúceho výroby, ktorému zakričala, že sme to aj my počuli, že sa, čo sa stalo, hej a že treba proste pána Pavloviča identifikovať. Úplne bez problémov pán kameraman vstal aj s produkčným, odišli

z miestnosti, ako keby to bola taká absolútne bežná vec, no a mňa to tak zarazilo, ostala som sedieť na stoličke, nevedela som sa pohnúť, naraz som bola sama v celej miestnosti, zmohla som sa jedine na to, že som siahla na telefón, čo bol pri mne, zavolała som priateľku, aby prišla pre mňa hore na Kolibu, že ja som neschopná sa pohnúť. To je dosť strašné, keď máte úplne blízkeho spolupracovníka a neviete, čo je v ňom, kam to dospeje, že to dospeje až k tomu, že si siahne na život. To bolo strašné, ja som to už potom nemohla preniesť cez seba a odišla som z Koliby.

Neskôr ste pracovali v Slovenskom filmovom ústave, boli ste tam vyše desať rokov.

Z filmového ústavu odišla jedna pracovníčka, išla učiť na vysokú školu a na to miesto potom bolo viacej uchádzačov. Vybrali si mňa. Išla som tam veľmi rada pracovať, pretože mne už lekár pred tým niekoľkokrát povedal, aby som si našla zamestnanie, kde budem pracovať osem hodín denne a potom odídem a nebudem už strádať zimné exteriéry, horúčavy v lete na slnku... Keď sme skončili *Kapitána Dabača*, bola som vtedy chorá, v Smoleniciach sme vtedy bývali a dostala som štyridsaťstupňové horúčky, tak ma potom odviezli do najbližšej nemocnice do Trnavy, tam povedali, že bude lepšie, keď odídem do Bratislavy domov. Bola som v bratislavskej nemocnici, vrátila som sa veru až po ôsmich mesiacoch. A rozmýšľala som, že sa nevrátim do štábu, ale že budem robiť v dabingu. Ale prišiel do toho Bielik a film *Jánošík*. A začal ma presviedčať a ja hovorím: „Ako tie kopce zdolám?“ „Však aj ja tam budem,“ on už mal tiež päťdesiatku, tak nakoniec predsa som išla. Mali sme tam vtedy ozaj niektoré ťažké terény, takže mali sme tam horskú službu, ktorá nám fyzicky pomáhala mnohé vynášať hore, čo sme potrebovali, rekvizity a podobne. A jedenkrát vyniesol jeden z tej horskej služby aj mňa a povedal: „Tak, vy ani nie ste taká ťažká, ako ste nesprátná, máte strašne dlhé nohy.“

Spoznali ste sa počas pôsobenia v Slovenskom filmovom ústave s významnými ľuďmi?

Áno, prišli tam aj významní ľudia zo zahraničia, napríklad aj z Nemecka, z NDR, vyhľadávať nejaké materiály a ja som im vedela mnohé veci poradiť, a tým pádom si aj vybrali niektoré veci, bolo dosť zvláštne, že oni to nemajú, pretože som sa začala venovať potom jednak spravodajskému filmu a jednak všetkému, čo bolo nakrútené do 45. roku. Niekde buď v maďarskom archíve, lebo však bolo Rakúsko-Uhorsko, alebo v Rakúsku... Chcela som, aby sme to všetko, čo sa nakrútilo kedysi o Slovensku alebo o Slovákoch, mali my tu v Bratislave v archíve. Do Maďarska som bez problémov mohla ísť, ale do Rakúska to nešlo, a práve v Rakúsku, totiž vo Viedni, v štyridsiatych rokoch, keď začal nakrúcať Nástup, premietal sa v kinách žurnál a boli tam dva-tri šoty slovenské, ostatné dodala UFA, ale my sme tu nemali ešte laboratóriá, takže sa to vyvolalo vo Viedni. Lenže potom som sa takou okľukou dozvedela, že ruská armáda si to odniesla ako vojnovú korisť. Takže potom som začala s Moskvou, ale ani tam som sa nedostala. Zistila som totiž, lebo niektorí, ktorí tam išli pre konkrétnu vec, tak to pre nich bolo plus, lebo za to dostali peniaze. Ale ja som išla z archívu, ja som chcela vlastne z toho archívu vyťahovať to, čo de facto patrilo nám, ale oni to nepripustili, takže mnohé veci ostali nedoriešené.

Stretávate sa ešte s niekým z filmovej tvorby?

Vzhľadom na môj dosť vysoký vek je to problematické. Mali sme začiatkom 90. rokov, vlastne už koncom 80. rokov Klub filmových dôchodcov. A fungoval dobre, bola som v predstavenstve, robili sme rôzne zájazdy a kultúrne podujatia, ale len do určitej doby, pretože potom na Kolibe nemali autobusy, s ktorými by sme šli, a keď sme chceli urobiť schôdzu, už neexistovala jedáleň. Naposledy, keď som išla hore, nás bolo v klube 120 a zamestnancov na Kolibe 80. Už tam nič neexistovalo, ani stolička, na ktorú by sme si mohli

sadnúť, takže potom sme boli nútení klub rozpustiť. Ale sú muži, ktorí aj teraz ešte niektorí pracujú v rôznych štáboch a stretávajú sa. V jednom takom pohostinstve, staršie ženy sa asi venujú vnúčatám a podobne, ja tak isto už strácam priateľov, s ktorými som sa roky priatelila, a dokonca umierajú aj oveľa mladší ako ja. To je už teraz dosť smutné.

Sledujete súčasné slovenské filmy? Myslíte si, že od vášho pôsobenia vo filme sa slovenská kinematografia posunula?

Do kina, je to síce dosť smutné, už veľmi nechodím. Jednak kiná, ktoré boli kedysi, do ktorých sme ako šesťnásťročné s veľkým nadšením začali chodiť, tak tie už ani neexistujú, a je to už dosť náročné ísť... Aj finančne... Vtedy sme zaplatili za predstavenie 2-3 koruny, a keď to bol dvojdielny film, tak dvojnásobok, tak to nebolo veľa z platu, čo sme dostávali. Ale teraz z dôchodku by to bolo veľa. Takže naraz, po štyridsiatich rokoch vo filme, už sedím viacej a čakám, čo bude v televízii. A veľmi som rada, že sa tam objavia niektoré slovenské filmy, lebo zisťujem, že som mnohé z nich ani nevidela, pretože som robila na inom filme, a tým pádom som sa k tým filmom ani nedostala.

Myslíte, že mladí ľudia, ktorí sa chcú teraz venovať filmu, to majú jednoduchšie?

Neviem to celkom posúdiť, ale jedno je isté, že keď sa mladý človek rozhodne, má určité vzdelanie, maturitu, vysoká škola mu skutočne dá veľa, ale potom, čo už s tým diplomom... Potom už je len skutočne doslova na pribojnosti toho mladého človeka, ale vidím, že sú mladí ľudia a ide tu len o to chcieť a nájsť si vhodnú cestu, ako sa dostať hore, lebo my sme to de facto tiež nemali celkom jednoduché, ale teraz sa žije celkovo taký trochu zložitejší život, než sme mali my.

Chceli by ste na záver ešte niečo povedať, čo sme obišli, nejakú tému?

Bolo by dobré, keby ľudia, ktorí píšu o filme, si uvedomili, že to, čo napíšu, niekto po nich bude čítať, a to, čo tam napíšu, by mala byť pravda. Nemajú tak ľahotársky napísať, že niečo bolo nakrútené zadnou projekciou... Hoci nebolo. Išla som sa vtedy informovať, odkiaľ to má, no a dozvedela som sa, že z dejín filmu, posledné dejiny filmu, takže to ma tak trochu prekvapilo a povedala som si, to si vymýšľajú. Priznám sa, už som si tie posledné dejiny filmu nekúpila, ale išla som do toho kníhkupectva, aby som zistila, akú literatúru ešte filmovú predávajú. A tam som našla veľa chýb, ako som si to prelistovala, napríklad František Lukeš, kameraman, vyzeral úplne inak v živote, neviem, komu teda to meno tam prischlo... Tak som to aj vo filmovom ústave, s ktorým mám doteraz veľmi dobré vzťahy, aj s tými pracovníkmi, aj s riaditeľom, hovorila, navrhli mi vtedy dokonca, či by som neurobila errata, no ale na to si už proste netrúfam... Už len skonštatujem, že toto nebolo tak.. Ak by to niekto chcel z mladých robiť, pomôžem v rámci spolupráce.

Keď som prišla pracovať do filmového ústavu, oboznamovala som sa, čo tam všetko je a zistila som, že Praha vydáva *Přehledové listy*, a bola to taká štvrtka kancelárskeho papiera, na ktorom bol názov filmu a všetky technické údaje – aký je to film, koľko má metrov, čiernobiely, kto sú tvorcovia, kto tam hrá a aj slogan, o čom je ten film. No tak na *Majstra kata*, to bola moja srdcová záležitosť, som sa pozrela a vidím tam napísané: „Je to film o poslednom bratislavskom katovi z rodu Wertherovcov.“ To ma prekvapilo, hovorím si, kde to ten pán, ktorý toto napísal, zobral? Keby sa vybral do Baštovej ulice, tam by našiel malý prízemný domček a tam býval ten posledný bratislavský kat. A vo filme *Majster kat* to bol honosný veľký zámok, ktorý mal obrovské nádvorie, do ktorých sa vchádzalo kočom, bolo to všetko veľmi noblesné. Veď ten film vôbec nie je historický, je to dobový film. A na druhej strane týchto „prehledových“ kariet sa vyjadrujú, robia rozhovory s hercami, režisérmi a ja

som mala vtedy tú česť, že Bielik mi povedal, aby som sa o tom vyjadrila a tam moje slová znejú takto: „Nie je to historický film, ale dobový. Nie je to situované do jedného mesta, je to akási rozprávka pre dospelých na pozadí tureckého koloritu. Kam až sa Turci vo svojich výbojoch dostali.“ Takže keby si bol ten pán, ktorý napísal takýto slogan o filme *Majster kat*, bol prečítal scenár, už tam by sa bol dozvedel aspoň to, že tí rybári boli niekde na Dunaji, ale rozhodne Bielik nemal v úmysle nejako špecifikovať to mesto. Dokonca pôvodne sa to malo nakrúcať v Juhoslávii. On tam aj bol v AVALA filme so scenárom, aj produkčného pána Baumu si zobral so sebou, ale k dohode nedošlo, lebo vtedy tam nakrúcali Nemci svoje filmy, Lex Barker, boli to veľkofilmy a platili veľké peniaze, to sme my nemohli zaplatiť, takže Bielik potom, samozrejme, ustúpil od toho, a nakrúcalo sa pri Dunaji.