

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



VILIAM JÁN GRUSKA

(24. 9. 1936 Slovensko, Ružomberok) Slovenský scénograf, pedagóg, etnograf, dramaturg, scenárista a režisér. Vyrastal v učiteľskej rodine v Rabčiciach, kde navštevoval ľudovú školu. V 50. rokoch pôsobil ako tanečník, sólista a choreograf v Lúčnici a úspešne ukončil Fakultu architektúry a pozemného stavitel'stva na SVŠT v Bratislave. V 60. rokoch pracoval ako pedagóg tanca a choreograf v ľudovom súbore Technik. V rokoch 1962 až 1971 pracoval v Slovenskej televízii ako vedúci Konštrukčného oddelenia, vedúci Scénografickej výroby, vedúci Odboru scénografie, neskôr pôsobil ako architekt v Slovenskej filmovej tvorbe a ako scénický výtvarník v slobodnom povolaní. Od roku 1985 pôsobí ako pedagóg na Katedre scénografie Divadelnej fakulty VŠMU. V roku 1990 bol predsedom Výboru Matice slovenskej. Počas svojej kariéry sa podieľal na vytvorení ľudových festivalov a slávností, v rámci ktorých vytvoril niekoľko amfiteátrů v prírode (Východná, Detva, Zuberec, Heľpa), spolupracoval na filmových prepisoch opier (*Jánošík*, *Svätopluk*), televíznych inscenáciách (*Veselé paničky z Windsoru*, *Najdúch*), televíznych a kolibských filmoch (*Chodník cez Dunaj*, *Kára plná bolesti*, *Poviestka*, *Uhol pohľadu*), či filmových rozprávkach (*Mahuliena*, *zlatá panna*, *Perinbaba*, *Sokoliar Tomáš*).

ŠKOLSKÝ ROK: 2015/2016

ROZHOVOR ZAZNAMENALA A PREPÍŠALA: Mária Demečková

STRIH: Petra Hořková

KAMERA: Martin Chlpík, Šimon Ciprich

ZVUK: Michal Horváth

PRODUKCIA: Andrea Rakovská

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Eva Filová, Zuzana Mojžišová, Jozef Hardoš

Ako si spomínate na detstvo?

Mamku aj s jej sestrou doviezol starý otec do Rabčíc na voze a tam prijali miesto miestnych učiteliek. Mamka navyše aj miesto organistky v miestnom kostole. To veľmi ovplyvnilo a určilo celý náš ďalší život, hlavne potom, keď sa mamka zoberala s mojím otcom, ktorý je rodákom z Rabčíc, ktorý Rabčice poznal, vyrastal tam a vrátil sa tam učiť po nedokončenom štúdiu zememeračstva v Prahe. Zomrel mu otec a peniaze na štúdium neboli. To všetko predurčovalo aj život nás detí. Narodil som sa desať rokov po tom, čo mama prišla do Rabčíc. Už tam bola známa. A tým, že bola organistka, dôverne poznala život v obci, lebo ako organistka musela pripravovať aj odobierky pri pohreboch. A tam bola tradícia, že odobierky na pohreboch boli spievané alebo čítané v mene zosnulého a ten sa lúčil od všetkých. Čiže mama si pri príprave musela priam naštudovať všetky rodinné súvislosti a vzťahy, aby mohla odobierku spraviť. Toto všetko určovalo moje detstvo, ale aj to, že sme, keď som sa narodil, už bývali v učiteľskom byte, ktorý bol v tom istom dome ako škola a od útleho detstva som sedával v škole. Štvorročný som už vedel čítať, a keď mama išla pochovávať, obyčajne sa pochovávalo dopoludnia, tak dala mi prax učiteľa a ja som čítal rozprávky, tým som zamestnával triedu, pričom ma raz nachytil inšpektor. Otec, ktorý začal učiť tiež v Rabčiciach, bol vášnivý poľovník, potom rybár, zbieral goralské pesničky. A toto všetko ovplyvnilo veľmi môj svet, svet, detský svet, až do príchodu frontu a front sa v Rabčiciach zastavil ako v celom karpatskom oblúku na celé tri mesiace. V mojej tesnej blízkosti boli delá a my sme prežívali celé týždne v pivniciach. Pre mňa bolo úplne bežné sledovať, ako sa amputujú nohy, ruky v prvej pomoci, a to všetko sme zažili ako jednu obrovskú skúsenosť, ktorá nás potom celý čas usmerňovala. Čiže to bolo detstvo v prostredí, kde som mal množstvo kamarátov, ktorí hovorili goralským nárečím, ja som hovoril stredoslovenským nárečím, tak ako v Slanici, lebo mamka mala povinnosť, aj otec potom ako učiteľ, vyučovať v slovenskom jazyku. Ale ja to vnímam ako rodisko, aj keď som sa narodil v Ružomberku v nemocnici. K tým všetkým zážitkom sa veľmi výrazne ešte pridala smrť môjho mladšieho brata. Udiala sa tragická udalosť, keď mama bola v nemoci a otec na ruskom fronte. Brat dostal otras mozgu a mizeré, bol som sám chlapec doma, čakal som dvanásť hodín na sanitku, a keď v noci sanitka prišla, brat už bol mŕtvy. Sám som musel striechnúť na vychovávateľku, ktorá bola u nás a chcela skočiť do studne. Tieto body mi ostali v pamäti, veľmi pevné, aj vzťah k prírode, aj vzťah k ľuďom, k obyčajným príbehom ľudí, pretože u nás sa veľmi často striedali chudobní, biedni ľudia, žobráci, dostali vždycky niečo jesť, ale museli niečo spraviť. Tieto sociálne postoje mojej mamy a rodiny, aj blízkosť príbuzenstva z otcovej strany veľmi určovali moje detstvo až po chvíľu, keď sa front pohol a otec sa rozhodol, že nás evakuuje na západ Slovenska. Vtedy vo februári 1945 sme vlastne začali žiť novú kapitolu.

Mal niekto vo vašej rodine umelecké sklony? Kto vás ovplyvnil?

Medzi bežné povinnosti učiteľov v tých časoch patrilo nacvičovanie divadla. To robila mama. Bežnou povinnosťou učiteľov vtedy bolo aj zakladanie rôznych kurzov – šitia, varenia, zdravotníckej osvety. Otec začal veľmi dobre fotografovať. Ako poľovník začal písať črty z poľovníckeho prostredia, ktoré mu zverejňovali. Toto všetko sa vlastne odohrávalo ako taký vzor, príklad, aj keď som sa o mnohých veciach dozvedel až v zrelom veku. Keď som sa vracal do minulosti. Ako dieťa som si to veľmi nevnímal. Ďalšou záľubou otca bolo zbieranie goralských pesničiek, bol to jeho výskum. Lenže vtedy a v chúlостivom pohraničnom prostredí sa táto činnosť považovala za takú nežiaducu. Bola kvalifikovaná ako polianofilstvo.

V roku 1959 ste vyštudovali na Fakulte architektúry a územného staviteľstva SVŠT v Bratislave. Prečo ste si vybrali práve tento odbor?

Začnem evakuáciou na západné Slovensko. To bola veľmi veľká skúsenosť. Dva roky predtým sme sa však potĺkali po rôznych mestách a dedinách. Boli sme v Prešove, kde som objavil korčuľovanie, hokej. Boli sme v Chminianskych Jakubovanoch, kde som objavil čerešne v chotári, uhorky. Objavil som Cigánov, aj to, že na jednej fare mal farár aj ženu, pretože to bola gréckokatolícka obec. A toto všetko sa vo mne ukladalo až do doby, kým sme neprišli potom natrvalo do Liptovskej Teplej, kde som skončil základnú školu a prešiel som na vtedajšiu osemročnú školu. Zapadol som do tejto dediny so všetkým, čo k tomu patrí. Začal som tam hrať divadlá, futbal, venovať sa gitare, a čo bolo veľmi dôležité, pozval ma jeden miestny trafikant premietat' do kina. Tri roky som premietal v miestnom kine, mal som teda možnosť vidieť desiatky a stovky väčšinou ruských filmov. Ale to bol mimoriadne vážny kontakt s filmom. Samozrejme, všetko to ostatné sa rozvíjalo až potom, keď som prešiel do Ružomberku na jedenásťročnú školu, tam som svoje dispozície využil aj v atletike, gymnastike a takisto vo folklórnom súbore. To všetko ma postupne nasmerovalo na rozhodnutie ísť študovať architektúru a pokúsiť sa dostať aj do niektorého zo súborov, ktoré som poznal buď z filmov alebo zo živého vystúpenia SLUKu pri otvorení Oravskej priehrady. Rozhodol som sa ísť na Fakultu architektúry a územného staviteľstva netušiac, ako sa mi všetko to, čo som v detstve a v dospievaní na seba nabral, potom zide. Prirodzené bolo, že som sa potom prihlásil na konkurz aj do Technika, aj do Lúčnice. A v Lúčnici som potom ostal aj počas štúdia. A aj desať rokov počas zamestnania v televízii. A to som robil parádne. Rozhodnutie ísť na architektúru bolo sčasti chcené, vedomé, ale spočiatku som tomu neprikladal takú váhu, ako som prikladal tomu, že by som chcel robiť a pôsobiť v nejakom umeleckom telese.

Ako sa z tanečníka potom stal choreograf?

Prišiel som do Lúčnice päť rokov po jej vzniku. Zachytil som ešte tú prvú, najstaršiu generáciu, ale zachytil som aj obdobie, keď sa do Lúčnice dostala zo SLUKu technická príprava tanečníka koncipovaná istým pánom Tóthom. Tú technickú prípravu som si ja ako osemnásťročný veľmi rýchlo osvojil a zakrátko, za dva roky, som už pôsobil ako aktívny pedagóg a viedol som technickú prípravu. Samozrejme, opieralo sa to o dispozície získané atletikou, gymnastikou. Často som bol angažovaný ako sólista. To sa mi mánilo, tak som sa snažil sám koncipovať niektoré veci a v tom čase neboli, okrem folklórnych súborov, na Slovensku rozvinuté žiadne iné pohybové žánre. Vtedy sa začal objavovať aj záujem o pantomímu. Také telesá, ako je dnes Bralen, vznikali práve vtedy. Čiže my sme sa pokúšali koncipovať programy aj na inej báze ako na báze ľudového tanca. Pospájal som tie svoje dispozície, skúsenosti aj ambície. Čosi viac dokázať. Čo bolo ovplyvnené aj tým, že generácia Lúčničiarov, ktorú som zachytil, už končila vysoké školy, ale bola mimoriadne orientovaná na literatúru, na hudbu vôbec a prostredníctvom nich som sa dostal k všetkým týmto žánrom a začal som v tomto zmysle aj rozmyšľať a chcieť sa realizovať. Tak som spravil dva také tance, alebo tanečné scény. Jedna sa volala *Tma*, druhá *Hrdza*, ktoré mali veľký ohlas, ale vymykali sa trošku zo žánra, ku ktorému smerovala Lúčnica.

Aký vplyv mal neskôr folklór na vývin vašej kariéry?

Prostredie Lúčnice bolo pre mladého človeka veľmi žičlivé. Aj preto, lebo tam bola nevšedná forma demokracie a voľnosti, ktorá sa držala na začiatku, a tú som si osvojil. Bolo potrebné zorganizovať si čas, aby človek mohol študovať aj pôsobiť v Lúčnici. Tam som pôsobil aj potom, keď som bol už zamestnaný v televízii. Nároky na koordinovanosť boli veľmi veľké a možno aj vďaka tomu, že som ostal v Lúčnici až do roku 1970, som sa naučil proste prepínať.

A tú psychickú aj fyzickú záťaž, ktorá bola potrebná na zorganizovanie scénografie v televízii, som potom zvládal lepšie.

Boli ste pri začiatkoch televízie v rokoch 1963 až 1971. V televízii ste pracovali v Konštrukčnom oddelení, ako vedúci Scénografickej výroby, aj ako vedúci Odboru scénografie. Ako ste vnímali začiatky vzniku televízie a jej jednotlivých scénografických oddelení?

Môj prvý kontakt s televíziou sa udial prostredníctvom drobných programov, s ktorými sme ako Lúčničari vystupovali. Ale hlavným dôvodom, prečo som sa dostal potom do televízie, bola iniciatíva pána Strážovca, ktorý bol tiež tanečník v Lúčnici. To bol prvý scénograf v televízii a on ma nahovoril a zaistil, že som nastúpil do televízie, aby som sa ujal formovania celého scénografického odboru. Preto som postupne prešiel od funkcie vedúceho Konštrukčného oddelenia až k funkcii vedúceho Odboru scénografie, ktorý mal štyristošesťdesiat ľudí a niekoľko platových systémov. Bola to veľmi náročná funkcia. Čiže, bol som svedkom toho, ako sa v tých rokoch televízia rozvíjala, akú spoločenskú funkciu plnila. Predčasom sme s pánom Strážovcom, ktorému nedávno VŠMU udelila titul Doctor honoris causa za jeho celoživotné dielo, celú túto dobu rozoberali a analyzovali. Bola to neskutočná doba rozvoja televízie, pretože televízia na seba prevzala úlohu doplniť kontakt Slovenska aj so svetovou dramatickou tvorbou, aj so svetovou literatúrou. Nemali sme preklady mnohých diel, a keďže sa v literárno-dramatickom vysielaní aj vysielaní pre deti a mládež vyrábalo do roka asi šesťdesiat dramatických inscenácií, čo za desaťročie predstavovalo šesťsto inscenácií, my scénografi sme museli pripraviť vizuálne pozadie. To znamená, úloha dekorácií, úloha rekvizít, úloha masiek, kostýmov, bola pri tejto rozsahom obrovskej tvorbe veľmi dôležitá. A to budovanie technickej a technologickej základne bolo veľmi významné. Lebo ak sme inscenácie mali dokázať vizuálne spracovať a pripraviť pre ne prostredia od antiky až po súčasnosť alebo po svet, ktorý bol pre nás vzdialený, to bola veľká úloha. V Spojených štátoch sme tak museli mať pripravenú primeranú techniku a technológie, ale aj organizáciu výroby. Pamätám si, že vstup nových technológií, nových materiálov do televízie bol vtedy veľmi prudký. Pamätám sa na výstavu Expo '58 v Bruseli, kde som bol s Lúčnicou a doniesli sme odtiaľ takéto maličké štvorčeky polystyrénu, ktorý bol vtedy zázrakom. Dneska je už bežný. Už sa do neho myši dostávajú. Už si naň zvykli. Polystyrén bol vtedy pri dekoračnej technike veľmi dôležitým materiálom. A takéto materiály sa objavovali potom ďalej a ďalej. Ale okrem technológií, s ktorými sa vyrábali dekorácie, bola veľmi dôležitá aj vybavenosť skladov, rekvizít, nábytku, kostýmov, bola dôležitá výroba kostýmov i masiek. Toto všetko patrilo do rámca scénografie, ktorý som potom ako odbor viedol. To rozhodujúcim spôsobom vplývalo na kvalitu vyrobených programov televízie. Spomínal som dramatické útvary, ale boli tu aj zábavné programy, aj hudobné programy, ku ktorým sme robili tiež prostredia. Skupina interných architektov v televízii bola vedená k tomu, aby zvládla všetky možné nároky a požiadavky televíznych programov. Toto obdobie aj pán Strážovec hodnotil ako najzaujímavejšie v celom svojom živote, keď sa potom jeho úspechy rozvíjali aj v rámci Hollywoodu, aj v rámci kanadskej televízie. Ale sám konštatoval, že to bolo nevšedné tvorivé obdobie, ktoré poznačilo mnohých z nás a poznačilo aj vedomie na Slovensku. Čiže bol som účastný čohosi, čo malo mimoriadny význam. Ale tú mimoriadnosť tohto významu si uvedomujeme až teraz, s odstupom niekoľkých desaťročí, keď sa takto vnímaná výroba televíznych programov skončila.

V čom spočíva predprodukčná fáza vytvorenia autentickej scénoografie – príprava, zoznámenie s prostredím, zber materiálu, zaradenie do kontextu, obdobia, rozpočet, poznanie technológií?

Tempo výroby v 50. rokoch, v 60. rokoch bolo prudké, bolo treba naplniť požiadavky programov. Televízny scénoograf alebo architekt musel pracovať súbežne na niekoľkých zadaniach. Vo väčšine prípadov boli programy realizované v štúdiových podmienkach, pretože televízna technika bola ešte robustná a ťarbavá, že nebolo možné len tak ľahko robiť dokrútky v exteriéri. To nastalo až s príchodom farebnej televízie. Dost' sa od seba vzdialila výroba filmov a výroba v televízii. Zbližovať sa začali až potom, keď sa objavili nové technológie záznamu, keď sa objavil záznam samotný ako technická vymoženosť, objavili sa možnosti konzervovať, lebo až do toho 63., 64. roku sa väčšina programov vysielala naživo, čo vyžadovalo veľkú disciplínu a veľkú pozornosť. Tak, po tomto všetkom som v 71. roku prešiel do Slovenskej filmovej tvorby. Vo funkcii, ktorú som dovtedy zastával, som z prostého dôvodu nemohol ostať, lebo som nebol členom strany. A tam členstvo strany bolo podmienkou, tak som odišiel a nastúpil som ako architekt-scénoograf do Filmovej tvorby. Samozrejme, všetky tie skúsenosti, ktoré som mal z organizovania výroby, ale aj samotnej práce ako architekt, som potom využil a pospájal som ich a s plným nasadením som išiel aj s týmito skúsenosťami ďalej. Samozrejme, mnohí produkční aj režiséri, s ktorými som sa potom dostal do spolupráce, prijali tieto skúsenosti a bolo celkom samozrejmé, že pri koncipovaní za výroby na nakrúcaniach ma už do týchto procesov v'ahovali a sám som si našiel miesto, ako využiť všetko to, čo som dovtedy získal, pre ďalšiu prácu. Moje súbežné pôsobenie v Lúčnici aj v televízii mi prinieslo veľké množstvo poznania. Vďaka Lúčnici som sa dostal do zahraničia. Za môjho pôsobenia v nej som bol na dvoch svetových výstavách. V Bruseli v 58. a v 70. roku v Osake. V Bruseli sme mali možnosť prví vidieť laternu magiku. Čarovnú lampu. Svetový unikát, keď sa z Československa dostali úplne nové postupy využívania projekcie živého vystúpenia, vzájomnej montáže. A v roku 1970 v Osake boli predstavené všetky nové technológie, dnes najnovšie technológie vytvárania obrazov, ktoré sa až po tridsiatich rokoch dostali do bežného života. 3D vysielanie. To všetko už bolo v 70. roku, už v Osake. Samozrejme, len ako výstavný exponát. A tieto kontakty so zahraničím, ktoré neboli pre všetkých bežné, tie sme naplno využívali, zháňali sme literatúru, zoznamovali sme sa s novými prístupmi a postupmi. Navyše, na výtvarnom oddelení televízie sme mali takú výhodu, privilégium, že sme nakupovali niekoľko typov mesačníkov, svetových mesačníkov, ktoré sa dotýkali vizuálnych umení a aj módy. Čiže scénoografi, kostýmoví výtvarníci mali kontakt s tým, čo sa deje vo svete. To bolo veľmi dôležité. A výhoda toho, že som pôsobil aj v Lúčnici, aj v televízii, bola aj taká, že som aj cestoval po Slovensku, že som sám robil výskumy tanca s profesorom Nosálom a že som sa v týchto veciach zorientoval. A keď som potom postupne prešiel na prácu filmového scénoografa-architekta, tak som už mal za sebou istú prípravu. Vlastne rovnocennú s nejakou vysokou školou. A bez nejakých problémov, bez nejakej veľkej námahy som sa rád stával súčasťou prípravy filmových projektov aj po inej stránke, nielen po vizuálnej. Ako zorganizovať výrobu, ako ju vmestiť do ročných období, ako ju vmestiť do požiadaviek a nárokov produkcií. Sám som sa rád stával spolupracovníkom produkčných a režisérov ešte dávno pred začatím nakrúcania. Ešte dávno pred tým, ako som robil vlastné návrhy. Poviem príklad. Na filme, ktorý sa dokončil v roku 2000, *Sokoliar Tomáš*, som začal produkčne spolupracovať v roku 1991. Prvé, čo sme hľadali, bola črieda koní, pestrofarebná črieda. A to sme na Slovensku nevedeli nájsť. Až potom sme hľadali miesto, kde bude stáť chalupa Tomášovho otca, až potom sa hľadalo ďalšie. Lebo prvotné výstupy a úsilie boli viazané. Boli orientované na čriedu, na prostredie. Ešte nebol určený ani režisér, ešte nebolo nič určené. Takúto spoluprácu som vždy vítal. Rád som sa na nej zúčastňoval a, samozrejme, celkom prirodzene som potom pomáhal produkcii formovať tie jednotlivé ďalšie etapy výroby. Rozhodovanie o tom, čo sa bude robiť v ateliéri,

čo sa bude robiť v reáli, čo sa bude dostavovať a pod., sa muselo spraviť na začiatku. A tam musela prichádzať už postupne aj skúsenosť. Povedali sme si: „Tento motív bude mať natočených stoštyridsať metrov. Stoštyridsať metrov to je toľko a toľko minút. Tam sa nám oplatí izbu postaviť ako dekoráciu. Alebo budeme ju hľadať ako reálne prostredie, ktoré bude retušované, upravené.“ Čiže tento predrealizačný vstup scénografa do toho celého procesu bol veľmi dôležitý a svedčí o tom aj zaužívaná tradícia, že keď sa išlo na miesto nakrúcania, produkcia zaistila osobnú dopravu trom profesiám: kameramanovi, režisérovi a architektovi. Tí boli zväzani vždycky. Všetci ostatní išli ako členovia štábu autobusom. Bolo to aj tým, že vlastníctvo áut nebolo až také bežné ako dneska, že každý by sa dopravil vlastným spôsobom. Bola v tom taká istá hierarchia, odzrkadľovala vplyv scénografa na rozpočet, na organizáciu výroby. Rád som sa toho zúčastňoval, a keď som sa v 80. rokoch ako scénograf púšťal do rôznych rozprávok, ktoré sa vyrábali v koprodukcii so zahraničnými partnermi, tak som využil svoje zručnosti z organizovania výroby. Zistil som, že s tou realizačnou kapacitou, akou disponovala Koliba, si nemôžeme vystačiť, a našiel som si na Slovenku v rôznych miestach pracovné skupiny, ktoré sa postupne orientovali a vyrábali veľmi náročné dekorácie.

Hovorili ste o ročných obdobiach. Film *Kára plná bolesti* sa odohrával na dedine práve počas štyroch ročných období. Ako ste dosiahli trvácnosť aj dobový vzhľad dediny?

Pri niektorých projektoch bol scénograf alebo architekt veľmi dôležitým činiteľom hneď pri samotnom štarte. Príkladom toho, aké dôležité bolo, aby sa pripravilo prostredie nakrúcania, je film *Kára plná bolesti*, ktorú som robil s pánom režisérom Párnickým. Keď som si prečítal scenár, dozvedel som sa, že sa to má odohrávať aj na jar, aj v lete, aj v zime a že to má nakoniec vyhorieť. Produkčný chcel silou-mocou, aby sme nakrúcali v nejakej cigánskej osade. To som vylúčil, lebo som už cigánske prostredie poznal a vedel som, že nemôžeme nikoho vystáť na niekoľko dní z domu, že je to nezrealizovateľné, že dedinu musíme postaviť. Ale aj preto, aby mohla niekde stáť a vydržať, počkať na sneh, na bombardovanie, na zapálenie, na všetko. Napokon sme pri obci Skřimná vytvorili celú bedárku, štvrt', kde žila spodina, ktorá tvorila obsah filmu. Produkčný sa s tým zmieril. Aj s nákladmi. Našiel som si ľudí, ktorí si dali tú robotu, že sme poskupovali po všelijakých búračkách okná, staré dvere a z toho všetkého sme zlepili celú dekoráciu, ktorá je dodnes vnímaná ako reálne prostredie.

Pri filme *Mahuliena, zlatá panna* bola predstava režiséra taká, že rozprávka sa začína v kráľovstve, ktoré sa nachádza kdesi pri veľkej rieke, ale končí hore kdesi vysoko v horách, kde žije Zlatovlad. Nájsť bukolickú krajinu, ako to presne definoval pán Luther, nebolo také jednoduché. Obchodil som Moravu, dolný tok Moravy, Nitra, Hrona, no nikde som ju nenašiel. Až som nahovoril produkčného, že mi dá peniaze na lietadlo. A s takým dvojplášnikom, starou rachotinou, som sa previezol ponad celý Dunaj od Bratislavy až po Komárno, po Štúrovo a tam som objavil ostrov Veľký Lél. Je dlhý asi tri kilometre, široký päťsto metrov. A odvtedy sa stal filmárskym miestom. Z lietadla som ho musel objaviť. A tam sme postavili veľké dekorácie, veľké hradisko, akoby veľkomoravské, lebo už sme vedeli, že sa pripravuje filmový prepis opery *Svätopluk*. Tak som konštruoval, aby to tam mohlo ostať. Aj vtedy rozhodovanie o nákladoch filmu záviselo práve od tejto dekorácie.

Podobným spôsobom sa realizovala aj *Perinbaba*. Tiež bolo jasné, že zima je tam veľmi dôležitá, ale bolo dôležité aj leto a aj jar. A prešla jedna zima a nám sneh nenapadol. Všetko to, čo sme mali pripravené v Rožnove pod Radhoštěm, sme museli demontovať, potom spraviť znovu a opakovať.

Toto boli také rozhodujúce projekty. Ale niekedy musel architekt-scénograf vstúpiť do projektu aj ináč. Predstavou Jakubiskovou bolo, že Perinbabino kráľovstvo bude v Demänovskej jaskyni. Odmietol som, pretože som vedel, že ak tam chce holuby, ak tam

chce obsah natočiť, že to nemôžeme ísť do takéhoto priestoru, pretože je to produkčne a ináč nezvládnuteľné. Tak potom sme začali stavať dekoráciu. Celé jej kráľovstvo bolo vytvorené na Kolibe. Až keď sa začalo stavať, až vtedy sa prišlo s myšlienkou, že by tam mala byť do roly Perinbaby obsadená Giulietta Masina. Vtedy to bola hviezda prvej veľkosti, takže bolo všetko treba podriaďiť jej pobytu na Slovensku, ktorý bol určený na hodiny. Napr. že bude nakrúcať od 4. júna do 7. júna, od ôsmej rána do večera, čiže tomu sa museli podriaďiť všetky ostatné realizačné termíny. V tomto prípade musel byť scénograf-architekt veľmi dôrazný a dopredu vedieť odhadnúť, čo sa dá a čo sa nedá zrealizovať. Samozrejme, náklady boli relatívne veľké, ale v samotnej *Perinbabe* bolo mnoho takých náročných objektov. Aj záver v Katarínskej jaskyni bol veľkolepý. To bolo všetko robené klasickými filmovými prostriedkami, bez nejakej animácie, bez dokresľovania. To ešte v 80. rokoch neexistovalo. Čiže bolo treba vymyslieť všetky drobnosti. Ak v *Perinbabe* vidíte, ako Jakubko vyjde na vežičku a pozerá sa na krajinu, tak to bolo nakrútené sčasti v ateliéri, sčasti na Lomnickom štíte, sčasti v Lomnickom sedle, kde bola maketa vežičky, a zvyšok sa dotáčal až v Slovenskom raji. Čiže jeden záber a jeden motív, ktorý trval vo filme minútu päť sekúnd, sa natáčal zložitým spôsobom na ôsmich miestach. Toto všetko bolo treba skoncipovať, pripraviť, skoordínať a potom to odovzdať na nakrúcanie.

Pri práci na *Perinbabe*, na *Sokoliarovi Tomášovi*, aj *Poviestke* ste niekoľkokrát reštaurovali stajňu pre ovce. Ako ste postupovali pri úpravách celého tohto priestoru v jednotlivých filmoch?

Dosť dôležitým prvkom pre rozhodnutie režiséra a kameramana, či ten alebo iný reálny priestor je vyhovujúci. To bol aj prípade tejto pajty, tak sme ju volali. Bol to krytý priestor pre päťsto či štyristo oviec nad Malatinou. To bolo veľmi rozhodujúce, lebo keď tam hocikto príde do vyše tisíc metrov a vidí tristošesťdesiat stupňový výhľad na krajinu, tak to každého uchváti. A tento objekt, tak nevšedne postavený, sa dal všelijakým spôsobom upraviť a slúžil na výrobu asi piatich či šiestich filmov. Samozrejme, tá realizácia bola náročná, pretože úpravy a opravy sa dotýkali objektu, ktorý bol prirodzeným spôsobom spatinovaný. Časom. Dažďom. Slnkom. Snehom. A všetko, čo sa tam dorábalo, sa tomu muselo prispôbiť. Bola to veľmi náročná úloha pre scénografiu. Neboli u nás dostupné niektoré materiály, ktorými sa dalo drevo dobre upraviť. Kvôli tomu som bol v jednej veľkej firme v Prahe, v ktorej vyrábali riedidlá rozriediteľné v liehu aj vo vode a ktoré boli stabilizovateľné. Takže všetko toto sa dalo robiť, len keď človek dozrel. Všetky technické, technologické, materiálové detaily.

Spolupracovali ste aj na filmových prepisoch oper. Či už išlo o *Svätopluka* alebo *Jánošíka*. Ako ste sa dostali k týmto látkam?

Opery *Svätopluk* a *Jánošík* boli klasické opery pre kamenné divadlá a ich filmová verzia musela rešpektovať hudobné celky aj s predohrami, aj s medzihrami, a tie bolo treba vizuálne naplniť. Bolo to mimoriadne náročné, pretože to, čo vyhovuje žánru opernému ako scénická skratka a náznak, to pri filmovom prepise, do ktorého vstupuje príroda, nie je možné. Akonáhle sa v diele, filmovom spracovaní objaví čo i len kúsok reálneho prírodného prostredia, vtedy sa musí všetko ostatné tej realite podriaďiť. Boli to náročné projekty aj tým, že všetko sa realizovalo na naštudované playbacky. Boli to veľkolepé, grandiózne projekty. Opera *Svätopluk* mala, myslím, aj tri hodiny. Bol som na jej premiére vo Viedni. Mala úžasnú odozvu, lebo tam bola úžasná hudba. Bola to úžasná skúsenosť aj preto, lebo som musel asi dva alebo tri roky študovať celé obdobie Veľkej Moravy, navštíviť všetky centrá vykopávk, naštudovať celú literatúru, aby som v detailoch či v celkoch bol potom čo najmenej kritizovateľný. Aby som potom nebol napadnutý ľuďmi, ktorí sa tomu venujú ako svojmu odboru. Historikmi. Archeológmi. Všelijakým ostatným. A tam som poobjavoval množstvo

vecí. Samozrejme, že mi to bolo užitočné potom aj v ďalšej budúcnosti, pretože tie prvky architektúry a krajiny majú svoj vývoj, ktorý sa potom dal zužitkovať.

Mali ste pri vytváraní komplexnej scénografie stály realizačný tím alebo ste sa skôr orientovali na miestne vidiecke realizačné skupiny?

Samozrejme, istý okruh spolupracovníkov je veľmi dôležitý. Asistenti, pomocní architekti, ktorí sú dôležití pri realizácii a príprave, ale hlavne pri vlastnej výrobe. Horšie to bolo s realizáciou hmotných objektov, ktoré boli náročnejšie, pretože filmové štúdio na Kolibe ani televízia neboli vybudované personálne tak, aby zvládali toľko projektov, koľké boli požadované. Čiže, museli sme sa orientovať na získavanie externých dodávateľov. Vo vtedajších podmienkach, ktoré boli veľmi zložité, lebo súkromné firmy neexistovali a do úvahy pripadali iba Jednotné roľnícke družstvá s pridruženými výrobami. Z týchto družstiev alebo pridružených výrob, kde sa s drevom veľmi dobre vedeli ľudia vysporiadať, sme si vytvárali skupiny, ktoré sa dokázali v priebehu krátkeho času tak prekvalifikovať na požiadavky filmu, že sa s nimi dali robiť zázraky. Pamätám sa, keď mi robili na Devíne úpravy pre *Svätopluka*. Vôbec neváhali, že tam musia prepraviť, fyzicky na chrbtoch vynosiť štyristodvadsať kubíkov dreva, aby to tam osadili. Tam nebolo možné prísť dopravnými prostriedkami ani ničím iným. Tak na toto boli kontakty s externými dodávateľmi veľmi dôležité a naučil som sa postupne rýchlo odhaliť, kto je schopný, kto sa len tvári, že bude vedieť, a skutočne vie.

Spolupracovali ste aj s pánom Krajčovičom, napríklad na filme *Lalie poľné* Ela Havettu. Ako si spomínate na túto spoluprácu?

Bola to moja prvá spolupráca s ním. S Tonom, pánom Krajčovičom, som sa dobre poznal, lebo často som s ním robil programy v televízii. Bol to vynikajúci architekt-scénograf. S veľmi veľkým záberom, veľkým pozorovacím talentom. Pri *Laliách poľných*, kde som prišiel tesne pred začiatkom výroby, to bolo trochu odlišné, lebo som bol dávno, dávno predtým veľký priateľ s Vincentom Šikulom. Spisovateľom, ktorý vytvoril aj scenár. On vtedy robil na Kolibe, tak viac-menej sme sa po vzájomných dohovoroch o tom, aké to bude, stretli. Takže sa mi na tom veľmi dobre pracovalo. Samozrejme, že s veľkým rešpektom som stále vnímal jeho rozhladenosť, jeho ľahkosť. Dostali sme sa spolu aj do nejakých takých napätí, ktoré sa pri takejto práci vždycky objavujú. Ale trochu ma mrzí, keď si tak uvedomujem, že jeho archív ostal prakticky na ulici a nikto sa o takúto postavu slovenskej scénografie v súčasnosti nezaujíma a odmietajú to zobrať aj do archívov. Bol to dosť rozhodujúci most. On bol mostom medzi Barrandovom a Slovenským filmom, pretože Krajčovič začínal ako asistent u architekta Zázvorku, ktorý bol kľúčovou scénografickou postavou na Barrandove celé desaťročia, preniesol mnohé koncepty a aj postupy z Prahy sem. Lebo filmová tvorba nadväzovala na skúsenosti Barrandova. Naša filmová tvorba bola v plienkach. Prvý film sa vyrobil v roku 1946. Hraný film *Varúj!* To bol taký väčší projekt, ale s veľkou účasťou českých tvorcov. Čiže mostom medzi tým bol práve tento pán, architekt Krajčovič a všetky jeho skúsenosti sa stali základňou pre ostatných filmových scénografov na Slovensku.

Boli ste jedným z prvých, kto používal metódu oral history. Prečo je, podľa vás, dôležitý takýto druh špeciálnej metódy skúmania histórie?

To, čo som získal v Lúčnici, som sa snažil uplatniť aj v mojom osobnom záujme o tradičnú a ľudovú kultúru, keď som skončil s Lúčnicou a pôsobil som už len ako scénograf a od roku 1976 v slobodnom povolání. Súbežne som sa venoval aj objavovaniu nových pohľadov na tradície a tradičnú kultúru. Najprv ma zaujala tradičná výtvarná tvorba na Slovensku. Od nábytku, cez architektúru a odev, a potom ma zaujímala aj taká skrytá rezerva, čo žije vo

vedomí a v kultúre. Teda spomienkové rozprávanie. Celá táto disciplína sa začala celosvetovo akceptovať až niekedy koncom 80. rokov. Ja som sa do toho pustil v 70. rokoch. Vtedy sme to nazývali iba spomienkové rozprávanie, že sa to volá oral history, na tom princípe sú koncipované aj tieto rozhovory a záznamy pamäte, sme nevedeli. Ale tušili sme, že je to dôležité. Samého ma to obohatilo, pretože vždy, keď som sa pripravoval niekde v prostredí, v teréne a zisťoval som si detaily, ktoré boli dôležité pre scénu, pre dekorácie, pre zariadenie, vždycky som sa spoliehal aj na pamäť ľudí, ktorí to dôverne poznajú. Tak som sa naučil vždy pri každej téme robiť vlastný výskum a vyzbierať z pamäte ľudí, čo sa len dalo. No tak to bol taký impulz a ja som potom postupne sám, to bolo skoro zdanlivo oddelené od môjho scénografického úsilia, objavoval. Objavoval, čo všetko ľudia vedia. Ako presne to vedia pomenovať. Čo si pamätajú. Kvalifikujem to sám pre seba ako doplnkové vzdelávanie sa a orientáciu užitočnú aj pre scénografiu.

Ako scénograf ste sa robili aj televízne a rozhlasové programy venované dejinám, osobnostiam a základným témam našej kultúry, napr. *Koly v plote I, II*, za ktorý ste získali cenu Telemúzy za scenár, alebo *Rodostrom slovenčiny*. V čom vidíte prínos týchto (aj ostatných) vašich diel?

Ono to súviselo. Keď som sa dostal do tvorby programov, hlavne do koprodukčných rozprávok, ale aj historických projektov, akým boli *Koly v plote*, tak som sa v niektorých prostrediach pohyboval veľmi dlho. Takým prostredím, kde som veľmi často bol, bolo okolie Českého Krumlova. Bolo to vlastne české pohraničie a tam som pri náhodných stretnutiach, aj v múzeách, aj inde zistil, že je tam veľmi veľa ľudí, ktorí rozprávajú zvláštnou slovenčinou. Že je tam veľmi veľa Cigánov, Rómov, ktorí pochádzajú zo Slovenska. A tak som to začal pre seba objavovať a objavil som tému. Slováci, ktorí žili celých dvesto rokov v rumunskom Bihore, boli po druhej svetovej vojne presídlení na Slovensko. Do Československa, kam chceli ísť, sa nedostali, ale dostali sa do pohraničia. Ich osudy ma začali zaujímať. Z týchto kontaktov, ktoré boli najprv také všetečné, nevšedné, vznikla myšlienka, že keď už som sa k nim dostal a keď ich poznám, že sa pokúsim spraviť o nich aj nejaký dokument. Pripravil som koncept, scenár a stalo sa to, že ľudia, ktorých som oslovil, aby to zrealizovali, považovali to za veľmi náročné a nezládnuteľné, tak mi od toho ustúpili. Až to ostalo ako úloha pre mňa samotného. Preto som sa do toho pustil. Aj som to natočil, aj som si to zostrihal, zrežíroval. A to boli také súbežné zámery, ktoré súviseli aj s mojou prácou ako scénografa, ale aj s druhou záľubou. Tak som sa dostal k téme Cigánov a v roku 1986 som pripravil prvý veľký program, v ktorom účinkovalo štyristopäťdesiat Cigánov z celého Československa vo Východnej. Získal som veľké kontakty. Získal som pohľad na túto veľkú komunitu, ktorá je dodnes veľkým problémom sama osebe. A zasa som to prijímal ako obohatenie, rozšírenie svojho obzoru.

Podieľali ste na tvorbe desiatok rozhlasových, filmových, televíznych, divadelných i folklórnych projektov. Aký je podľa vás základný rozdiel v prístupe tvorenia architektonickej a scénografickej zložky v jednotlivých umeleckých sférach?

Každá tá oblasť, každá tá téma, okrem rozhlasu, má aj svoj vizuálny rozmer. A vizuálne pôsobí na ľudí ako základná informácia. Keď sa človek naučí pracovať s týmto princípom pre film, tak mu to pomáha aj pri inom. Nemusí to byť u všetkých. Viac-menej som si skúšal, čo ktoré znaky prinášajú, ak sa spoja s vedomím ľudí. Bola to taká moja vedľajšia záľuba. Nikdy som sa tým moc nechválil, že robím aj to, aj to, ale od mladosti, ako som prišiel do Lúčnice, vždy ma dráždilo vyskúšať v každom žánri niečo. Všade boli nejaké iné zákonitosti. Všade platili nejaké pravidlá, bola vo mne taká všetečná zvedavosť, či to zvládnem alebo nezvládnem. Keď som sa pustil do prvého rozhlasového programu, tak sa pamätám, že som

takmer rok počúval rozhovory a rozprávanie v rozhlase a písal som si také dlhé vety. Aké zákony tam platia. Čo to je počúvať a nevidieť? No tak som sa pripravil a spravil som prvý program. To bola taká doplnková záľuba a vždycky som sa tomu aj tešil. Naplňalo ma to.

Od roku 1985 pôsobíte ako pedagóg na Divadelnej fakulte VŠMU. Aký je podľa vás rozdiel medzi študentmi vtedy a dnes?

Na Divadelnú fakultu ma získal v roku 1985 pán profesor Šujan. Poznali sme sa veľmi dávno. On pracoval takmer výlučne ako divadelný scénograf. Celé desaťročia sa venoval hlavne Novej scéne a on ma tam angažoval do predmetov, ktoré sa viac dotýkali realizácie ako tvorby. Pamätám si na tie začiatky, a keď zrovnávam úroveň poznania a rozhľadu vzdelania dnešnej generácie, som pri sumarizácii z toho trochu smutný. Lebo upadá. Upadá, čo je prirodzené v dnešnom svete. Upadá záujem o literatúru, o obrazotvornosť, ktorú literatúra vyvoláva od rozprávky počnúc až po všelijaké iné diela. Je mi smutno z toho, keď sa dozviem, že adepti, ktorí prichádzajú na Vysokú školu múzických umení, pred príchodom na túto školu prečítali štyri-päť kníh v živote. Že majú slabú prípravu z tohto prostredia. Keď to porovnávam s tým obdobím pred tridsiatimi rokmi, tak je to pre súčasnú generáciu nepriaznivé. Veľmi sa spoliehajú na pomoc a podporu, ktorú môžu získať cez rôzne digitálne techniky a technológie a trochu im to zväzuje ruky vo vlastnom tvorivom myslení. To je na scénografii veľmi dôležité. Nevie, možno sa to nejakým spôsobom vyrovná, možno nie. Veľmi ma zaráža malá zásoba slovná u ľudí. Práve pri týchto profesiách, kde by sa mal jazyk ovládať dobre, tak odhadujem podľa môjho nie štatistického zistenia, že slovná zásoba u súčasnej mladej generácie klesla asi o päťdesiat percent. Nerozumejú niektorým výrazom a na škole sa už celkom samozrejme pýtam: Povedzte každé slovo, čo ste nerozumeli. Sám nepoužívam veľa cudzích slov v reči, ale nerozumejú aj niektorým takým základným slovám. To je nedostatok, ktorý vychádza z nízkej komunikácie v rodinách. Od detstva počínajúc, aj potom s tým malým záujmom o písané slovo, o literatúru. Tak si to myslím ja.

Pán režisér Martin Šulík nedávno dokončil dokumentárny portrét *Viliam Gruska – Pútnik slovenským časom* o vašich tvorivých aktivitách, nahliada do vášho súkromia a mapuje vaše spomienky a názory. Ako ste sa cítili v pozícii respondenta a akým spôsobom ste vy zaznamenávali životy iných?

Dlhoročná skúsenosť v nejakej oblasti ešte nie je jej samozrejším vyústením. Nie je schopnosťou rozprávať o sebe. Alebo vedieť triediť a odlišovať niektoré znaky. To je pre každého rovnaké. Či je to režisér, či je to scénograf. Akonáhle sa jedná o neho, tak sa tie myšlienky ťažšie formulujú. Núkajú sa mnohé detaily, ktoré odbočujú od podstaty, ktorá sa dá zovšeobecniť, ktorá sa dá o človeku povedať. Vedieť to vybrať do skratky a zhrnúť je veľmi ťažké. To musí spraviť niekto iný. Bol mimoriadne povďačný energii a času, ktorý pán Šulík venoval tomu všetkému, čomu som sa ja venoval. Pretože ak som sa sám niečo naučil, tak toto: žeby som mal poznať o človeku skoro všetko, aby som vedel povedať o ňom jeden súd a usporiadať to. Celých skoro dvadsaťpäť rokov som sa rozprával s jednou pani Senkovou. Zomrela stodvaročná. A keď mi už asi dvadsiaty raz u nich doma rozprávala o jednom bratrancovi z Kalifornie, bol to rozhovor, ktorý sme nedokončili pri predchádzajúcej návšteve, jej dcéra sa ma pýta: O kom to hovoríte? O tom tvojom bratrancovi, synovi z Kalifornie, mal taký zvláštny osud. No veď to ste nikdy nehovorili. Poznamenala dcéra a pani Senková hovorí: Ale vy ste sa nikdy nepýtali a on sa pýtal. A keď pán Šulík robil ten dokument, on sa ma veľmi veľa pýtal a ja som bol nútený prvý raz na niektoré veci odpovedať, lebo som nepovažoval za potrebné sa nejako k tomu vracieť. Pre mňa to bolo samo osebe samozrejme. Takže človek sa stáva respondentom, rovnakým ako ktokoľvek iný, tiež podlieha tomu, že nevie sám vytriediť, čo bolo dôležité, čo bolo mimoriadne. Mal som

niekoľko rozhovorov s pánom Strážovcom, ktorého som už spomínal. A až po rokoch, keď sme sa vrátili k tomu všetkému, čo sme zažili spoločne v 60. rokoch, až potom sme vedeli z toho povyberať to najpodstatnejšie. Čo bolo dôležitejšie vtedy. Spoločne sme usúdili, že bol úžasný nápad, že sme každý jeden utorok mali na výtvarnom oddelení stretnutie, kde sme hodnotili všetky programy, ktoré sa v ten týždeň vysielali z kritického pohľadu. Scénografického, režijného a iného. A na tie debaty k nám chodili aj režiséri a dramaturgovia. To bolo veľmi prísne sito každej činnosti, ale okamžite, lebo keď sa to odloží o niekoľko dní, o krátky čas, keď to pamäť celé vytrie, vyzmizikuje, je to už potom zbytočné. Tak sme si spoločne vedeli zhromaždiť svoje skúsenosti. Aj keď to boli návraty o niekoľko desaťročí. A pri sumarizácii, do ktorej sa pustil aj pán Šulík, vlastne pomohol mne samému vrátiť sa k niektorým veciam. Vrátiť sa k niektorým súvislostiam a objavovanie súvislostí prebieha celý, celý život človeka, pokiaľ sa chce k sebe vrátiť sám. Čím skôr to začne robiť, tým je to pre neho užitočnejšie. Čím skôr, a to myslím, žeby bolo dobré, keby to robili aj študenti, poslucháči na takýchto umeleckých školách, pretože aj vedieť sa pýtať a dozvedieť sa od svojich predkov veľmi veľa, je dôležité pre budúcnosť. Naučiť sa sledovať všetko, čo sa okolo mňa deje a to všetko si potom dávať ako základnú výbavu do jedného celku.

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

Do mojej scénografickej tvorby musím chtiac-nechtiac zaradiť nielen filmovú scénografiu, ale aj tvorbu amfiteátrů, ktoré som robil. Pretože prístup k nim mal iné inšpirácie, iné ciele, iné zámery, ale sa to konfrontovalo. V roku 1971 roku som navrhol ako provizorium na päť rokov scénu amfiteátra vo Východnej. Inšpiráciou mi bol jeden objekt, ktorý stál pred Kanadským pavilónom. Britská Kolumbia vystavila obrovské kmene z dreva vedľa seba a dali ich do takej jednej krivky. Najvyšší mal asi štyridsať metrov a priemer mal dolu možno meter. To bola veľká pocta drevu ako základnému materiálu Britskej Kolumbie, a to je aj mimoriadne dôležitý materiál pre Slovensko v celých jeho dejinách. To som tam spravil, a to ma potom postupne viedlo k vytvoreniu programov, ktoré sa tam odohrávali. Že som tam vytvoril prehliadkovú rampu a že som sa snažil ísť medzi obecenstvo, ktoré sa zblízka mohlo pozrieť na niektoré detaily ľudového odevu alebo všeličoho. Potom som robil amfiteátre v Detve, ktoré mali tento rok štyridsať rokov. Obecenstvo si ich osvojilo ako základnú samozrejmosť. V sedemdesiatom šiestom som robil amfiteáter na Myjave z prútia, ktorý tam stále stojí, štyridsať rokov, a podnietil oživenie záujmu o prútie ako základný, takmer nepotrebný materiál, a na Myjavsku sa teraz prútiu venuje asi dvesto ľudí. To nebola inštrukcia, ale to bolo len podvedomie, prenikanie do pamäti a oživenie toho, čo bolo. Tú prvú scénu na Myjave nerobili košíkari z Myjavy, ale zo Šintavy od Váhu, ktorých som poznal cez film. No a takýmto spôsobom som vytvoril niekoľko amfiteátrů, ktoré mali ako scény, ako prostredia pre inscenovanie ľudovej kultúry isté poslanie, istý prvý znak. Základným mojím cieľom bolo, aby keď tam príde človek, hneď dostal prvú informáciu, o čo ide. A potom vnímal, čo sa na tom odohráva. Tak to považujem za istý druh skromnosti prínosu, že sa ľudia s tým stotožnili a že to prijali. V tom, čo vznikalo pre filmy, vzniklo mimoriadne veľa takých diel, ktoré boli úspešné najmä preto, že mali veľmi dobré scenáre. Že mali veľmi dobrý prístup režisérov a rád som robil v mnohých dielach aj s tými, ktorí začínali, ktorí boli prvýkrát pred úlohou spraviť celovečerný hraný film. Obyčajne sa to stalo tak, že tá spolupráca sa rozvinula do vzťahu. Dalo sa uspieť a potom si robili svojím spôsobom. Prvý film hraný robil pán Lihosít v sedemdesiatom siedmom – *Ako sa Vinco zaťal*. Asi ste ho videli ako poslucháči. No, a je to, myslím si, dodnes mimoriadne úspešný film, ktorý udalosti Slovenského národného povstania zachytil nevšedne hodnotným spôsobom. Samozrejme, prišli potom rozprávky a veľkovýpravné filmy, kde sa dali zúročiť aj moje skúsenosti a moje poznanie. Ale mnohé boli zadania také, kde som musel sondu do histórie a do minulosti v tej prípravnej fáze spraviť veľmi hlbokú. To boli najmä filmy, ktoré som robil v koprodukcii s niektorými

spoločnosťami zo Slovenska a zo západnej Európy. No a tam som sa veľmi veľa poučil. Bol som rád, že boli akceptované. Stalo sa mi ale aj to, že som odmietol jeden film robiť pre koprodukčného partnera, pretože aj téma, ale aj náročnosť realizačná bola taká, že som to neprijal a netrúfal som si to spraviť. Odmietal som to veľmi dlho. Aj som to odmietol. A potom, keď som sa dostal do Mníchova a videl som plagát na ten film, hovorím produkčnému: Ja by som to rád videl. Ako sa to podarilo, kde ste to robili nakoniec? Že v Turecku. A s akým výsledkom? Môžete mi to premietnuť? Nemôžeme. To sme premietali len raz pred užším štábom v tejto produkcii a povedali sme, že nikdy viac to nikomu neukážeme. Čiže cítil som, že je tam nejaký defekt v téme, vo všetkom, v zameraní. Napriek lákavým finančným ponukám som sa do toho nepustil. Čiže aj toto boli skúsenosti, ktoré sa mi prihlásili. Čo sa týka dokumentov, ktoré mňa obohatili a ja som sa na nich podieľal autorsky, za také považujem aj ten dvojdielny dokument *Koly v plote*, kde sa mi podarilo preniknúť do mnohých historických súvislostí na Slovensku úplne neznámych. Nevieť prečo. Tak som bol takisto rád, že som sa pustil do témy, ktorá bola napojená na spisovateľa Mila Urbana, na Hviezdoslava. Bola to známe literárne dielo *Hájkova žena*. A pustil som sa po stopách celého toho rodu a objavil som niečo nevšedného, čo sa mi podarilo dať dokopy. Tá skutočná rodina, ktorá bola len takou vzdialenou inšpiráciou Hviezdoslavovi, bola mimoriadna a je mimoriadna. To bol pár, ktorý mal osemnásť detí, z ktorých polovica skončila v Amerike. Polovica skončila všelikde inde. Niečo nevšedné. No, tak toto som si tak vážil. Takisto som si sám zhodnotil ako zmysluplné aj pre mňa, keď som sa venoval Cigánom. Pre Východnú dva roky proti vôli aj ministerstiev, aj všelikoho, tak to som považoval za taký skúšobný kameň aj svojej vytrvalosti. Určite ma obohatili rozprávky. Skoro všetky do jednej, ktoré potom sa stali takým kmeňovým fondom slovenskej kinematografie a ja som sa naučil pracovať aj s rôznymi ľuďmi a aj rešpektovať ich. Tak, to je asi tak všetko, čo by som kvalifikoval ako užitočné z môjho pôsobenia. Samozrejme, ten záber na rôzne iné doplnkové aktivity bol veľmi silný. Ale vždycky som bol vďačný, keď som sa pustil do nejakej neznámej oblasti, či historicky neznámej, či kultúrne neznámej, a som z toho niečo získal. To ma dráždi stále.

Pri nakrúcaní filmov ste sa nevenovali iba práci architekta, ale aj iným činnostiam. V čom spočívala táto vaša činnosť?¹

Za desaťročia praxe som si osvojil ako povinnosť mnohé, starať sa o mnohé detaily filmov, o ktorých nakoniec nikto nevie, že to bola práca scénografa-architekta. Tak ako sme pri *Sokoliarovi Tomášovi* najprv hľadali čriedu pestrofarebných koní a našli sme ju v Oboríne pri Spišskej Novej Vsi, bo všade inde chovali jeden druh, jednej farby, jednej rasa, či ako sa to povie, jednej sorty. Medzi mnohé povinnosti hlavne filmového scénografa patrilo starať sa o dopravné prostriedky, vlaky, autá. Pri vlakoch hlavne o znaky na vagónoch, o príslušné očíslovanie. Tie typy vagónov, ktoré zodpovedajú dobe. A zariadenie vnútri, ktoré má byť pre tú dobu charakteristické. Vo filmovom prepise opery *Čech z Arábie* bolo treba zariadiť stredovekú tlačiareň. Musel som nájsť v Čechách jedno pracovisko Československého technického múzea, kde mali uskladnenú starú kuchyňu. Ale takou raritou bolo, keď sme vo filme *Chlapec z majera* mali mať ako súčasť toho filmu využité lokomobily. To boli veľké strojné zariadenia, ktorými sa orali veľikánske lány pôdy v rovinách. No a tieto zariadenia zanikli niekedy kolo dvadsiatych rokov, boli to parné zariadenia. Ja som objavil, že takéto zariadenie vlastní niekde v Čechách ako súčasť Technického múzea. Tak som si dal tú robotu, že som vyhládal tých ľudí, ktorí na tom robili, získal som ich nato, aby to opravili, spojzdnili a pán režisér Párnický čakal skoro celý rok na to, aby sa tieto dva damfy, tak ich volali, aby sa oživila a do Čiech sa odišlo aj s hercami nakrútiť niektoré zábery s nimi. Nebolo to presne požadované v scenári, ale bola to súčasť tej doby, ktorá práve v tom konkrétnom

¹ táto otázka bola nahrávaná po riadnom zázname

prostredí v okolí Detvy a Očovej bola realitou, a ja som sa snažil pomôcť zámeru filmu tú realitu naplniť. Tak v mnohých prípadoch takéto stroje a k dobe patriace veci boli mnou vnímané ako samozrejma povinnosť architekta-scénografa, lebo nikto iný sa toho nikdy nechcel ujať.