

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



ROMAN RJACHOVSKÝ

(23. 4. 1937, Zvolenská Slatina) Slovenský filmový a televízny scénograf. Vyštudoval Fakultu architektúry a pozemného staviteľstva SVŠT v Bratislave v roku 1961. Venoval sa televíznej, filmovej a divadelnej (Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, Malá scéna SND, Poetická scéna) scénografii a architektúre. Od roku 1964 pracoval v Čs. televízii, od roku 1981 v Štúdiu hraných filmov na Kolibe. Podieľal sa na mnohých „pondelkových“ inscenáciách, najmä televíznych adaptáciách svetových aj domácich literárnych predlôh (napr. *Mário a kúzelník*, *Americká tragédia*, *Sesternica Beta*, *Buddenbrookovci*) a televíznych filmoch (*S Rozárkou*, *Adam Šangala*, *Triptych o láske*, *Život bez konca* a ďalšie). Pravidelne sa zúčastňoval celoslovenských a medzinárodných výstav divadelnej, filmovej i televíznej scénografie. Jeho filmografia predstavuje vyše 300 spoluprac, napríklad na filmoch: *Pavilón šeliem* (réžia Dušan Trančík, 1982), *Smrť pána Golužu* (r. Živko Nikolić, 1982), *Sojky v hlave* (r. Juraj Lihosit, 1983), *Štvrtý rozmer* (r. Dušan Trančík, 1983), *Zabudnite na Mozarta* (r. Miloslav Luther, 1985), *Šiesta veta* (r. Štefan Uher, 1986), *Utekajme, už ide!* (r. Dušan Rapoš, 1986), *Správca skanzenu* (r. Štefan Uher, 1988), *Konečná stanica* (r. Jiří Chlumský, 2005), *Pokoj v duši* (r. Vladimír Balko, 2009) a i. Robil scénu pre televízne seriály *Ordinácia v Ružovej záhrade*, *Panelák*, *Mafstory*, *Profesionáli*. V roku 2003 získal ocenenie Zlatá kamera za celoživotný prínos do oblasti filmového umenia, v roku 2016 cenu Igric a v roku 2018 národnú filmovú cenu Slnko v sieti.

ŠKOLSKÝ ROK: 2014/2015

ROZHOVOR VIEDOL: Marek Kuzmin

ROZHOVOR PREPÍSALA: Tatiana Rusnáková

STRIH: Zuzana Gallová, Jakub Fišer

KAMERA: Tomáš Šembera

ZVUK: Samuel Štefanec

PEDAGOGICKÉ VEDENIE: Zuzana Mojžišová, Eva Filová, Jozef Hardoš

Autorská úprava textu: v Bratislave v máji 2019.

Videli ste sa ako filmový architekt už od detstva?

V žiadnom prípade som v detstve nepomýšľal, že sa stanem filmovým architektom. V predposlednej triede gymnázia, keď sme sa mali rozhodnúť, či štúdium ukončíme maturitou s latinčinou alebo s deskriptívnou geometriou, som si jednoznačne vybral deskriptívnu geometriu. Keď som potom rozmýšľal o vysokej škole usúdil som, že k môjmu záujmu o deskriptívnu geometriu je najbližšie pravdepodobne škola, na ktorú som sa prihlásil. Po jej skončení som sa po rôznych peripetiách s umiestenkou, ktorú sme vtedy dostávali pri skončení štúdia, dostal na projekčný ústav, pretože už behom štúdia som si vymyslel, že určite chcem projektovať, čiže robiť nejakú tvorivú prácu a nie sa zamestnať v nejakej úradníckej funkcii súvisiacej tiež s tou školou. Tak som sa dostal do projekčného ústavu a projektovateľ som, mierne povedané, veľmi nezaujímavé domy (*smiech*), ale napriek tomu mi to pomohlo, že som si premyslel, čo vlastne definitívne chcem a čo nechcem robiť. V tom období po skončení školy som sa stretol s človekom, s ktorým som sa vlastne už dávnejšie poznal z čias gymnaziálneho štúdia v Banskej Bystrici. Volal sa Valerián Stražovec a bol asi o tri roky vyššie na fakulte architektúry. V čase, keď som skončil školu, sme mali povinnosť ísť ešte na polročnú vojenskú službu. Tú som zhodou okolností čiastočne strávil s týmto Valeriánom, zvaným Ady. On už ako skončený vysokoškolák bol zamestnaný v čerstvo vzniknutom televíznom štúdiu Bratislava a ja som mu v podstate závidel jeho prácu. Asi po roku som sa s ním náhodne v meste stretol a pri tej príležitosti som sa mu postažoval, že ma robota v projekčnom ústave nebaví, pretože je tam neuveriteľné množstvo byrokratickej, schvaľovacej a rozpočtovej práce a minimum toho, čo som tam hľadal, teda tvorivej práce. Ady mi vtedy povedal: „Ak chceš pod' to skúsiť do televízie, najprv skúsiš robiť nejaké asistentské práce pre mňa a ďalšieho scénografa Mikiho Kravianského.“ Chytil som sa toho, ako topiaci slamky. Po jeden a pol roku takejto činnosti, medzičasom už aj s malými samostatnými robotami, napr. chvíľkami poézie, komornými koncertami, publicistickými besedami a pod., som bol prijatý do interného zamestnaneckého pomeru v televízii, Štúdio Bratislava hneď na systemizované miesto Architekt umeleckého programu. Predtým som musel dať výpoveď v pôvodnom zamestnaní. Tam mi robili trošku prieky, nechceli ma pustiť, nakoniec páni v televízii to vyriešili tak, že vypísali konkurz na miesto nového architekta, ja som sa do toho konkurzu prihlásil, konkurz som vyhral a bol som prijatý do televízie.

Rozdiely medzi scénografiou na VŠMU a architektúrou na SVŠT

Kolegovia, ktorí boli absolventi školy profesora Vychodila, boli naučení zo svojej školy dívať sa na realitu cez divadelný pohľad, to znamená istým spôsobom štylizovať dekoráciu postavenú na javisku. Tieto štylizáčne postupy sa páni absolventi Vychodilovej školy snažili prenášať aj do televízie. Myslím si, že v tom čase ešte nebolo jasné, ktorým smerom sa televízia po výtvarno-vizuálno-scénografickej stránke bude vyvíjať, preto aj režiséri často oslovovali Vychodilových absolventov, konkrétne aj pána profesora Vychodila. Spomínaný Ady Stražovec, Ladislav Hupka, a v druhom slede aj ja sme boli z tej inej vetvy, teda zo školy technickejšieho zamerania, a boli sme orientovaní, takpovediac, realistickejšie. Sledovali sme pri pozeraní cez objektív kamery, čo dobre vyzerá a čo je nie vždy vydarený pokus o štylizáciu. Tie štylizácie niekedy vychádzali ako, mierne povedané, nedorozumenia. Priznám sa ale, že v tom čase nás tá snaha o štylizáciu, mierne povedané, otravovala všetkých. Stále sme sa snažili pozrieť na text scenára, akoby to mohlo vyzeráť ináč, ako to autor napísal, ináč ako si to ten príbeh vyžaduje, pokúsiť sa vymyslieť nejaký iný prístup, postaviť normálnu izbu, normálne priestory a podobne ináč. Keď hovorím normálnu izbu, tak musím hneď dodať, že normálna izba môže mať nekonečne veľa podôb, nekonečne veľa rekvizít, nekonečne veľa spôsobov povrchových úprav predmetov v tej izbe, a hlavne nekonečne veľa foriem tvarovania pôdorysu priestoru – a v rozhodnutí scénografa vybrať z tých prvkov tie,

ktoré sú podľa jeho názoru na to vhodné a správne, v tom ja vidím štylizovaný kľúč, cez ktorý sa dá najlepšie priblížiť k textu. Podľa mňa lepšie ako cez nejaké tie divadelné štylizácie, ktoré na javisku vychádzajú povedzme perfektne, ale nefungujú cez kameru v televízii. Napriek povedanému považujem za užitočné ZAPOCHYBOVAŤ o popise priestorov v scenári a zamyslieť sa nad možnosťou zhostiť sa ich ináč, ako ich autor popísal, bez snahy o násilnú štylizáciu, ale so snahou vymyslieť alternatívne umiestnenie do iného REALISTICKÉHO prostredia. Veľmi rýchlo sme potom prichádzali k tomu, že pokiaľ sa ide inscenovať hraný útvar, ktorý potrebuje hercov, potrebuje réžiu, kameru, svetlo, ktorý sa chce tváriť na skutočný príbeh, tak je ho najlepšie zasadiť do realistického prostredia. Aj páni absolventi Vychodilovej školy pomaly, ale iste odchádzali pri prácach pre televíziu od tých, za každú cenu štylizovaných prístupov.

Myslím si, že práve preto mi televízia viac vyhovovala, že umožňuje zmocniť sa priestoru cez reál, cez reálne prvky, opakujem: nejde o kópiu existujúcich vecí, to je proste VÝBER prvkov, z ktorých poskladám realistickú scénografiu.

Práca v televízii

Moja snaha smerovala od začiatku prijatia do televízie k hranému televíznemu programu a filmu. Keď hovorím filmu, musím povedať, že už aj v tom čase sa v televíznej produkcii nakrúcali hrané filmy, to znamená filmovou kamerou na filmovú surovinu, to bola klasická filmová technológia prijatá z Koliby a z Barrandova. Novovznikajúca vec boli tzv. televízne inscenácie, ktoré v tej podobe vyzerali tak, že bola snaha na celý útvar podľa textu postaviť dekoráciu v televíznom ateliéri, nakrútiť tam televíznou inscenáciu, zostrihať (zo začiatku to bolo bez zostrihania, pretože bola ešte metóda snímania naživo hodinovej televíznej inscenácie, to je kapitola na ďalšiu debatu). Chcem teraz len porovnať film a televíznou inscenáciu v tom čase, pretože sám som si spýtal svedomie, čo je mne vlastne bližšie, či televízna inscenácia, alebo spolupráca na hranom filme, ktorý sa nakrúca prevažne v reáloch a exteriéroch, ale ktorý tiež môže mať dekoráciu stavanú v ateliéri. Myslím si, že už v tom čase som sa snažil nerozlišovať moju prácu medzi televíznou inscenáciou a filmom, hlavne potom, čo som pred chvíľkou povedal: že aj jedno, aj druhé vyžaduje realistické prostredie.

Televízne pondelky boli útvar, ktorý vznikol z dohody medzi vedeniami českej a slovenskej televízie. Slovenská televízia mala vyhradený čas na vysielanie hranej televíznej inscenácie v pondelok večer o ôsmej, to znamená, do roka sa muselo vyrobiť, keď to dobre rátam, 52 inscenácií, aby sme pokryli tie pondelky. Samozrejme, na tých pondelokoch som nespocoval sám (*úsmev*), ale myslím si, že mám hodne zaujímavých titulov, na ktorých som sa podieľal. Vtedy som definitívne pocítil, že toto by mohla byť moja parketa a tak som sa snažil o tieto spolupráce.

Spolupracoval som s mnohými režisérmi, mal som ale pocit, že číham na režiséra, ktorý by bol generačne mne príbuzný, že by to bol mladší človek, ako boli vtedy vtedajší starší páni režiséri. Takáto vec sa podľa mňa udiala s režisérom Petrom Mikulíkom, ktorý ma vyzval na spoluprácu. To bola jeho druhá televízna inscenácia a moja prvá s Mikulíkom. Mal som za sebou už viaceré úspešné hrané inscenácie, na základe ktorých asi Peter usúdil, (*smiech*), že som schopný s ním spolupracovať. Tá inscenácia sa volala *Žena z antisveta*. Išlo o akési science fiction, kde sa neznáma, virtuálna žena z obrazovky, hrala ju Libuša Trucová, dorozumievala s vedcom, ktorého hral Štefan Kvietik. Toho vedca to začalo zaujímať, až sa dostal k tomu, že vypracoval akýsi program, na základe ktorého ona bola schopná vystúpiť z obrazovky. Tam boli aj pokusy o prvé televízne elektronické triky. Spomínam to len preto, lebo v porovnaní s tými štylizáciami, ktoré som spomínal, predsa nebolo možné pre vedca-Kvietika vytvoriť nejaký štylizovaný priestor, keď išlo o štylizáciu už v princípe napísaného

deja. Jednoduché štylizované prostredie sme vytvorili pre Libušu Trutzovú, aby bolo jasné, že vstupuje do reality z prostredia science fiction.

Práca v divadle

K divadelnej scénografii som prišiel, keď ma oslovil operetný režisér z Prešova, pán Janko Šilan. Nevieť prečo ma oslovil, ale ja som si vtedy povedal, že to skúsim. Jemu sa moja spolupráca zrejme celkom zapáčila, pretože ma potom opakovane oslovoval. Opakujem, bol to operetný režisér a bolo to v mojom prípade pre mňa zaujímavé odbočenie od snahy o hranú televíznu realitu k divadlu. Myslím si, že som si tiež v tejto konfrontácii overoval svoje názory na to, čo sa dá znieť, čo je použiteľné v televízii aj v divadle. V žiadnom prípade sa necítim ako divadelný scénograf, hoci som mal jeden čas pocit, že by bolo bývalo dobré, keby som bol dostával viac zákaziek na činohre. To sa, bohužiaľ, vydarilo len v malej miere. Peter Mikulík, ma dvakrát oslovil na spoluprácu v Malej scéne SND a aj s režisérkou Martou Gogálovou som na Poetickej scéne spolupracoval na dvoch inscenáciách (A. A. Arbuzov: *Rozprávky starého Arbatu*, Cervantes: *Divadlo zázrakov*). V prípade s Mikulíkom to bola *Brooklynská noc* a v druhom prípade *Domy pána Sartoria* od G. B. Shawa. Pozoruhodné pre mňa bolo v prípade *Brooklynskej noci* to, že približne v tom čase som bol vyzvaný Milošom Pietorom na spoluprácu v televízii, a po prečítaní scenára som zistil, že je to tá istá hra, na ktorej som pred krátkym časom spolupracoval s Petrom Mikulíkom. Vtedy som si overil v praxi na tej istej hre, čo znesie divadlo a kde to treba rozdielne spraviť v televízii. Myslím si, že hlavná vec v porovnávaní divadla a televízie je rozdielna tvorba priestoru. Divadlo je z jednej strany otvorený portál a je to vlastne stále ten istý pocit diváka, ktorý si zaplatí isté miesto a díva sa stále z jedného miesta, z jedného pohľadu. Televízny a filmový kameraman premiestňujú svoje kamery, strihá sa z rôznych pohľadov, menia sa šírky záberov, divák niekedy vidí detailný záber na tvár herca, alebo aj na drobnú, dôležitú rekvizitu, atď. Toto je pre mňa osobne, si myslím, dôvod vytvárať nie pozadie za herca pri snímaní jeho akcií, ale vytvárať trojrozmerný PRIESTOR, v ktorom sa herec pohybuje a v ktorom sa odohrávajú všetky možné činnosti. To je podľa mňa hlavný rozdiel medzi televíznou a filmovou a divadelnou scénografiou. Filmová a televízna hraná vec potrebuje priestor a nie len pozadie. Ak niekto povie, že vytvoril pozadie za hercov, to nie v mojich očiach scénografia, to je pozadie.

Zahraničné koprodukcie

Práce *Zabudnite na Mozarta* a *Strindberg* spadajú do obdobia, keď som už nebol zamestnancom televízie. Zamestnancom televízie som bol od roku 1964. V roku 1981 som dostal ponuku z Koliby na zamestnanie v ich Štúdiu hraného filmu. Myslím si, že to, čo som mal za sebou v 70. rokoch, bolo natoľko bohaté, že tá ponuka mi prišla vhod. Mal som aj pocit, že v televízii mi začína hroziť rutina. Takže som v podstate privítal tú ponuku. Samozrejme, že som sa snažil si v televízii udržať vzťahy, ktoré som tam mal, a to sa mi aj podarilo. Bol som stále opakovane vyzývaný tými istými režisérmi na stále nové a nové spolupráce; a že prebehol nejaký administratívny proces môjho prechodu na Kolibu, to si v podstate nikto (*úsmev*) ani nevšimol. Zrazu som sa zo zamestnanca televízie stal externistom. K tomu chcem dodať (*úsmev*) jednu veľmi dôležitú vec: Moje honoráre za televíznu inscenáciu ako pre externistu sa niekoľkonásobne zvýšili (*smiech*).

Teraz k zahraničným zákazkám. Koliba sa v tom čase otvárala na spoluprácu so zahraničím. Bolo to vraj, z mne neznámych ekonomických dôvodov. V rámci týchto snáh som sa dostal k spolupráci najprv na filme *Smrť pána Golužu*. To bolo hneď dva mesiace po mojom príchode do zamestnania na Kolibu. Bola to juhoslovansko..., dnes by sa povedalo srbsko-kolibská spolupráca. Režisér bol Čiernohorec Živko Nikolić a koprodukčný partner

Koliby bola firma Avala film Beograd. Bolo jasné, že exteriéry budeme musieť ísť nakrúcať do Juhoslávie. Z ekonomických dôvodov bola snaha všetky reály, ale hlavne ateliérové dekorácie nakrúcať na Slovensku. To sme aj spravili, a myslím, že vznikol veľmi zaujímavý film, ktorý mal dosť výraznú, ale skrytú protifašistickú tematiku. Dej bol napísaný na rok 1936. To je v kocke povedané o tejto spolupráci, bola to príjemná spolupráca, hlavne vďaka perfektnému produkčnému Viliamovi Čánkymu. Kameraman bol Stano Szomolányi.

Potom prišla ďalšia moja zákazka zo zahraničia. Bol to päťdielny seriál *Strindberg – Život*, pre Švédsku televíziu. Tá si objednala koprodukčné služby na nakrúcanie u firmy Taurus Film v Mníchove a tí sa obrátili o spoluprácu na Kolibu. Tu zas v pozadí týchto koprodukcí boli ekonomické dôvody a teda pokiaľ možno, čo najviac nakrútiť u nás v Československu.

O Strindbergovi je známe, že sa pohyboval po celej Európe, ale my sme sa v tom čase mohli voľne pohybovať len tu v Československu. Z toho vyplývalo že, moja povinnosť bola na tento film hľadať čo najviac možných reálov a exteriérov, tváriacich sa na všetky možné európske mestá v oblasti vtedajšieho Československa. Bolo treba pripraviť prostredia ženevské, parížske, rakúske, berlínske, vysokohorské alpské, zdravotnícke – psychiatrické, vrátane zariadenia na elektrické šoky, nemocničných izieb a vyšetrovní, vysokoškolských posluchárni aj treťotriednych bordelov a krčiem, o bytoch, luxusných aj chudobných ani nehovoriac. Ten film (seriál – doplnila Z. M.) mal asi dvojročnú prípravu, a pcestovali sme so švédskym režisérom hore dole celú republiku. Ja som nebol jediný architekt na tom filme, páni švédski režiséri, prečo hovorím množné číslo, to hneď poviem, mali aj svojho architekta zo Štokholmu. To bol istý pán Bo Lindgren, o ktorom som sa dozvedel, že je dvorný architekt Ingmara Bergmana (*smiech*). Ten pre nakrúcania u nás v Československu nemal šancu spraviť nič a tak bol tu len raz, na jednej konzultácii so mnou. Vtedy mi švédská produkcia, ani režiséri neverili, že u nás, nemáme vo vysokohorskom prostredí vysoké a dlhé železničné viadukty ako ich je hodne vo švajčiarskych alpách. Pán Lindgren vtedy pri stole na počkanie spravil jednoduchú škicu, aby bolo jasné, o čo ide. Mysleli si, že keď sú u nás Vysoké Tatry, taký motív musíme tam mať. Previezol som sa s nimi popod celé Tatry, ukázal som im viadukt pri Telgárte a viadukty na trati Hronská Dúbrava – Kremnica a keďže to nebolo to pravé orechové, museli rezignovať a ísť to nakrútiť do Švajčiarska. Toto bola, okrem iného aj ukážka, ako vyzerala spolupráca na tom filme. Hotový film som videl iba z vysielania viedenskej televízie. V titulkoch vedľa mena Bo Lindgren som bol uvedený aj ja, na čo som doteraz celkom pyšný (*úsmev*).

Prečo som spomínal dvoch režisérov: na začiatku prišli sem na obhliadku dvaja, jeden bol Johan Bergenstrahle a druhý Kjell Grede. Napokon sa situácia s dvoma režisérmi vyvinula tak, že páni sa dohodli, že v Československu bude nakrúcať Johan Bergenstrahle. S ním som potom spolupracoval na nakrúcaní tu u nás. Treba povedať, že v Československu, čiže s mojou spoluprácou, sa nakrútila väčšina metráže celého 5-dielneho filmu.

Za zahraničnú zákazku sa dá považovať aj film *Zabudnite na Mozarta*, hoci tam bol režisérom Slávo Luther, kameramanom Dodo Šimončič a ja som robil scénografiu. Bola to zákazka z Nemecka a distribuovalo sa to aj v Nemecku aj u nás. Celý tento film sa nakrúcal tu, v Nemecku sa nenakrúcalo nič, tak neviem s istotou, či sa to dá považovať za zahraničnú spoluprácu. Nešťastie, podľa mňa, tohto filmu je, že bol vyrábaný asi rok po tom, ako Miloš Forman nakrúcal svojho *Amadea*, a vlastne celý svet bol uveličený, oprávnene, Formanovým filmom a nezaujímal ho nejaký nízkorozpočtový film nakrútený v nejakom štúdiu na Kolibe. Napriek tomu som dostával ohlasy od ľudí, ktorí sú filmovo vzdelaní, že sa im ten náš film páčil lepšie, lebo mal akúsi ľudskú šťavu oveľa viac ako tie napucované, obrovské, nádherné interiéry, kostýmy a všetko okolo Formanovho filmu. Napriek tomu si myslím, že Formanov film bol fantastický.

Mal som ako zamestnanec Koliby účasť ešte na jednej zahraničnej zákazke. Bol to film na objednávku pre akúsi nemeckú firmu, volal sa *Jungbrunnen* (Studňa mladosti) a režíroval ho Dušan Rapoš. Film bol, až na niekoľko mestských prostredí z ulíc Mníchova, celý nakrútený, opäť z ekonomických dôvodov, v Československu. Hotový film sa mi nikdy nepodarilo uvidieť.

V porevolučnej dobe, keď som už bol v slobodnom povolání, som spolupracoval s českým režisérom Jiřím Chlumským na dvoch filmoch. Prvý sa volal *Stůj, nebo se netrefím* (1997) a druhý *Konečná stanica* (2007). Oba sa nakrúcali v produkcii súkromnej spoločnosti JMB, ktorej spolujateľom bol aj režisér Chlumský. Oba sú s výraznou slovenskou účasťou.

Z televízie na Kolibu

V 70. rokoch sa objem výroby v televízii rozrástol do neuveriteľnej šírky, išlo nielen o tých 52 inscenácií z literárnej a dramatickej redakcie, ale hrané veci vyrábala aj detská, zábavná a hudobná redakcia, a tak vznikali neskutočné množstvá programov. Napriek tomu tímy, keď začali pracovať na nejakej veci, boli zrazu pri nej skolektivizované, spriatelené, ťahali za jeden koniec, a po skončení päťdňového nakrúcania, mnohokrát samozrejme hektického, sme všetci mali pocit, že sme niečo vytvorili, a mávali sme pocit (*smiech*) dobre vykonanej práce. Toto som zažíval v televízii týždeň čo týždeň, mesiac čo mesiac, rok čo rok a myslím si, že to bol jeden z motívov, prečo ma tá práca tam tak bavila. Priznám sa teraz, keď som prišiel na Kolibu, myslel som si, že tieto pocity sa budú tam pri skončení nakrúcania filmu opakovať. Rýchlo som prišiel na to, že to nie je možné, pretože kolibský film sa nakrúcal nie päť dní ako televízna inscenácia, ale možno 5 mesiacov, niekedy aj dlhšie, možno menej, ale vždy dlhšie ako televízna inscenácia. Čiže práca rozdelená do širších časových období spôsobovala, že keď nakrúcanie skončilo nemali sme pocit, že čosi dôležité a namáhavé ukončilo. To bola pre mňa podstatná zmena oproti práci v televízii a z uvedeného vyplývali aj iné vzťahy medzi členmi výrobných štábov.

Dlhé nakrúcanie na Kolibe v porovnaní s tým päťdňovým nakrúcaním štúdiovej televíznej inscenácie malo aj iné nevýhody. Boli sme, samozrejme, behom toho času oslovovaní aj na iný film, prišiel iný režisér, ktorý chcel so mnou robiť, a ja som mal rozpracovaný film. Mňa nikdy nebavilo na viacerých veciach robiť naraz. Vždy som rád prácu doťahoval do takého štádia, aby som bol nielen ja s ňou spokojný, ale aby aj páni režiséri a kameramani, s ktorými som spolupracoval, boli spokojní. To bol zrejme dôvod, že som síce stále mal zákazky, ale som mnohé z nich musel odmietnuť (*smiech*). To malo ďalší nepríjemný dôsledok, že som bol nie najlepšie zarábajúcim architektom (*smiech*).

Malo to aj príjemnejší dôsledok. Tým, že som si mohol dovoliť odmietnuť scenár, som odmietal také, ktoré sa mi nepáčili, a prijal som do roboty také, ku ktorým som myslel, že budem mať vzťah, a ktoré sa mi vydaria, a kde bude moja parketa. Tam asi vznikol aj taký slogan, ktorý som sa bežne dozvedal od priateľov, ktorí často označovali moju prácu ako Rjachovského štýl. Nevieť, či to bol štýl, či to bola maniera. Keď mi priatelia hovorili, videl som prvé tri zábery z tej inscenácie a hneď som vedel, že si to robil ty, priznávam, že vždy ma to potešilo.

Apolitickosť práce scénografa

Práca, ktorú som robil, mala pre mňa jednu obrovskú výhodu. Bol som postihnutý tzv. zlým kádrovým posudkom. Dôvodom bol môj pôvod. Otec ruský emigrant z roku 1919, v roku 1950 vyhlásený za bielogvardejca a mama z tzv. buržoáznej rodiny Peter Molec, Bryndziareň a syrárne Zvolenská Slatina. Moje štúdium na vysokej škole sa udialo po prijímačkách na základe sfaľšovania kádrových posudkov. Behom môjho štúdia visela nad mojou hlavou neustále sekera toho zlého kádrového posudku. Nemohol som si dovoliť správať sa tak, aby to

mohlo byť označené za neprijateľné pre oficiálnu líniu tzv. socialistického zriadenia, pretože by sa hneď zisťovalo, z akej rodiny pochádzam, a tam bol ten zlý kádrový posudok. Skrátka, nemal som ambíciu byť potenciálnym aktívnym disidentom, hoci som mal názor na všetky tie veci, ktoré sa vtedy diali okolo nás.

Vrátim sa k tomu, prečo to hovorím. Práca scénografa má jednu vlastnosť, je apolitická. Scénograf nepotreboval byť členom strany, nepotreboval mať, neviem aké iné členstvá, potreboval jedinou vec: dobre robiť, ak sa mu už podarilo tú prácu získať a presvedčil režisérov, že to vie robiť. A ja som sa zrazu po rôznych rodinných neprijemnostiach s tým mojím zlým kádrovým posudkom dostal do zamestnania v slovenskej televízii, ktorá vtedy bola orgánom ústredného výboru komunistickej strany a rýchle som sa tam ocitol v pozícii nie celkom bezvýznamného člena výtvarného oddelenia. Robil som prácu, ktorú som chcel robiť a ktorú som miloval. Považujem to za zázrak, ktorý sa v mojom živote udial, že som sa napriek všetkému k tej práci dostal.

Nakoľko sa vyvíja scénografia?

Spolupráca na filme *Správca skanzenu* (1988) bola s režisérom Štefanom Uhrom, s ktorým som v tom čase už mal za sebou jeden film – *Šiesta veta* (1986), teda ešte v predrevolučnej dobe.

Pri filme *Pokoj v duši* (2007, réžia Vlado Balko), teda už po revolúcii, som narážal na také trendy v práci, ktoré sú už novodobejšie, ktoré už boli iné ako s Uhrom, a ktoré boli iné hlavne v prístupe k robote. Rozdiely by sa dali pomenovať, ako prerastanie do trhového hospodárstva (*smiech*), ktoré vznikalo po revolúcii a ktoré sa vyvíjalo smerom, ktorý všetci poznáme z bežného života a cítime na vlastnej koži. Naplno som tieto trendy zažil pri ďalšom filme *Čas grimás* (2010, réžia Peter Dimitrov), pri ktorom som už tie nové trendy nebol ochotný akceptovať a moju časť práce som nedokončil.

Myslím si, že porovnať tieto filmy by sa dalo porovnaním režisérov, ktorí tie filmy režírovali. Úprimne povedané, do tohto problému by som sa nerád púšťal. Nehodlám porovnávať režisérov a už vôbec nie Uhru na jednej strane a Balku s Dimitrovom na strane druhej. To, si myslím, som veľmi decentne a slušne, ale dostatočne jasne povedal.

Povedal som, že scénografia sa nemení, mení sa ale prístup k práci na nej, tak isto ako všetko okolo nás. Ako príklad uvediem prácu na súčasných seriáloch. Keď som bol prizvaný k prvému môjmu seriálu *Ordinácia v ružovej záhrade*, pustil som sa do toho tak, ako som bol zvyknutý navrhovať televízne dekorácie, to znamená vytvárať priestory. Že tých priestorov bolo veľa, to je tiež moja parketa, kedysi sme mali požiadavky hrozné množstvá priestorov vtesnať do ateliéru, skrátka, ja som sa zrazu cítil na svojej parkete. Takže som navrhoval dekorácie, o ktorých som si myslel, že budú ako priestor vyhovovať pre akcie hercov, že budú vyhovovať pre snímanie kamery, že budú vyhovovať pre zrežírovanie akcií, ktoré sa tam dejú. Pri začiatku seriálu som sa pýtal, lebo som dostal len akýsi bodový scenár, na názvy priestorov, kde by sa tie deje mali odohrávať. Poviem príklad: Dramaturga som sa pýtal, prosím vás, čo to je byť? Je to obývačka? Je tam predsieň? Je tam aj spálňa? Idú si umyť aj zuby do kúpeľne? To by bolo výborné. Má tam tiecť aj voda? To je skvelé. Tak, to treba do scenára napísať, aby som vedel nadimenzovať priestory, čo sa tam deje. A teraz ďalej. Čo sa v tej obývačke deje? Cvičí sa tam jóga? Boxujú tam dvaja ľudia? Je tam súkromný tanečník, ktorý vyučuje tanec.

To všetko vplýva na tvorbu priestoru, ktorý musí scénograf rešpektovať. Toto som pri začiatkoch spolupráce na seriáloch nedostával. Až som zrazu zistil, že moja scénografia k tomu seriálu je nevhodná. Ja som sa vlastne snažil robiť priestor pre akcie hercov, ktorý nebol treba, lebo tí herci tam prídu, odrecitujú text, ktorý sa naučia päť minút pred ostrým záberom a ide sa ďalej. Treba vytvoriť **pozadie** za hercov, a nie priestor. Ak do toho pozadia treba dať dvere, dáme ich tam, to nie je problém. Ak tam treba okno, dáme ho tam. Ale že sa

tam má vchádzať do druhej miestnosti, tam nedajbože prestrihnúť priamo vo dverách, alebo rozprávať cez dvere, to sa tiež dá spraviť, ale to už v seriáloch ani nie je potrebné.

Scénografia súčasných televíznych seriálov v porovnaní s inscenáciami

Rozdiel medzi seriálovými dekoráciami a tými niekdajšími, realisticky sa tváriacimi, je aj v tom, že síce tieto majú perfektné povrchové úpravy, už dostať kúpiť nádherné materiály, môžeme stavať už aj dva mesiace jednu dekoráciu, oproti niekdajším piatim dňom v televízii, ale priestor nie je vytvarovaný tak, ako by sa podľa môjho názoru dal a mal vytvarovať na náročnejšie akcie, ktoré by sa tam mali hrať. Ale keďže sa náročnejšie akcie v seriálových dekoráciách nedejú, tak to stačí. A vlastne, sme všetci spokojní a večer pozeráme seriály (*úsmev*), ktorí majú na to chuť (*smiech*).

Videl som asi pred dvoma rokmi opakovanú televíznu inscenáciu, na ktorej som spolupracoval s režisérom Stanom Párnickým, to bola Dreiserova *Americká tragédia*, tuším z roku 1976, nepamätám sa presne. Tá inscenácia sa stavala ešte v Starej tržnici, ako v televíznom ateliéri, a myslím, že to bolo na dve zástavby celého štúdia. Každá tá zástavba mala čas na stavbu päť dní. Ak sme mali odvahu pustiť sa do amerických dekorácií a postaviť ich za 5 dní, tak si myslím, to je mierne povedané, slušná odvaha. Pred tými dvoma rokmi, keď som tú inscenáciu videl asi šiestykrát reprízovanú, a díval som sa na ňu, tak som si povedal, toto by sme síce už dnes nespravili, ale čo mi tam vadilo, boli povrchové úpravy. A to je to, v čom sa vtedajšie dekorácie v kvalite líšia od dnešných. Seriálové dekorácie majú perfektné povrchy, perfektne namaľované, perfektne okachličkované, perfektne oparketované, to sme jednoducho vtedy za 5 dní nemali šancu technologicky stihnúť. Kulisy sa polepovali papierom, namaľovali sa, popatinovali sa a muselo to tak byť v poriadku. Bojím sa, že to dnešní páni scénografi by už ani nevedeli spraviť, lebo už ani nevedia, o čo ide! (*smiech*) Nemajú prax, v škole ju nedostávajú, nemajú šancu kdesi si to overiť a tak sa to robí inak. Stavajú sa veľmi málo ateliérových dekorácií pre hrané programy, čo bola podľa mňa škola na tieto veci.

Práca na televíznych programoch

Odbočením z hraných programov boli *Bumerangy* s Lasicom a Satinským a tiež programy zo série *Za dverami*, *Všetci*, *Ktosi*, *Nikto...* Na prvých som spolupracoval s Petrom Mikulíkom, na ďalších s režisérom Jánom Roháčom a potom opäť sa k nim vrátil Peter Mikulík. Nemal som pocit, že robím niečo mimo môjho programu o hraných veciach, lebo s Lasicom a Satinským a s týmito režisérmi to bola výborná spolupráca, to bola radosť vymýšľať, domýšľať, čo oni vymysleli, a pomôcť prípadne v tom. Len si spomínam ako, to som vymyslel teda, neskromne poviem, ja ten prípad, keď mali Lasica a Satinský taký dialóg o tom, ako ležali v posteli ako nejakí zamestnanci JRD, za okno som dal fotografiu, kde bol traktor, ktorý samozrejme stál bez pohnutia (*smiech*), a ináč priestor bol absolútne realistický a posteľe tiež.

Takže nemôžem povedať, že toto boli programy mimo mojej snahy o hrané útvary. Niektoré z nich boli opakované, napríklad talk show Aleny Heribanovej *Soireé z Mlynskej doliny* bol nehraný televízny program, kde sa spomínalo na minulé roky aj na minulé bratislavské pondelky a podobne. Bolo to už po revolúcii a bola snaha vytvoriť dekoráciu pokiaľ možno najlacnejšiu a pokiaľ možno na opakované použitie. Boli tam spovedaní známi a úspešní herci z minulých vysielaní, Lasica, Satinský, Milka Vášáryová, Ladislav Chudík, a mnohí ďalší. Tú dekoráciu som vtedy vymyslel tak, že som išiel do skladu televízneho fundusu a povyberal som rôzne, staré otlčené okná, dvere, mreže, výlisky a z toho som spravil v podstate pozadie. To je príklad dekorácie, ktorej stačilo pozadie, pretože rozhovory sa diali

pri stolíku v popredí a v pozadí sedelo pár ľudí ako obecenstvo a za nimi bola dekorácia poskladaná z televíznych harabúrd.

Toto bol, podľa môjho názoru, prípad dekorácie, kde stačí vytvoriť pozadie. V žiadnom prípade si nemyslím, žeby to mohlo byť v poriadku pre hranú vec, kde sa vchádza, vychádza, prechádza, kde sa potrebuje naviazať na nejaký ďalší priestor a podobne.

Obľúbený režisérsky spolupracovník

Spolupracoval som s mnohými režisérami, ale nemôžem naozaj povedať, že s niektorými z nich som bol väčší kamarát ako s inými. Možno niektorí mi boli ľudsky bližšie. Nevieť si predstaviť, že by spolu spolupracovali ľudia, ktorú sú si nesympatickí, ktorí sa nemajú radi, ktorí sú si odporní. Myslím si, že do takej spolupráce by som ja nebol schopný vliezť, a naopak, myslím si, že pri tej práci vznikajú napriek pracovným nedorozumeniam väzby, ktoré sú na úrovni priateľstiev. Keď sa rozídeme, nemusíme sa rok vidieť, ale to obdobie, čo sme spolu strávili, je obohacujúce. Nevedel by som vymenovať režisérov, s ktorými som radšej alebo menej rád robil. Mal som pocit, že vždy, keď do tej práce idem, musím si vytvoriť vzťah k režisérovi, aby som mu vedel vniknúť pod kožu, aby som mu ja vedel dať, čo treba, a aby som mu vedel porozumieť, čo on odo mňa chce. Takisto s kameramanmi, oni sú profesia, s ktorými veľmi dobre vychádzam. S mnohými som kamarát aj mimo tých prác, ale to bolo tak aj s režisérami. Veľmi veľa som robil s Vidom Horňákom, trojdielni *Buddenbrookovci*, *Sesternica Beta*, *Zenovo vedomie*, to boli fantastické inscenácie, ktoré v tom čase zohrávali v štruktúre pondelok úžasné miesto. Mne napríklad napísal po *Buddenbrookovcoch* autor scenára pán Jaroslav Dietl osobný ďakovný list za to, ako vyzerali dekorácie pre jeho scenár. To bola v tom čase dosť uznávaná televízna inscenácia, nehovorím, že kvôli mojej práci, ale kvôli Dietlovi, kvôli Horňákovi a kvôli všetkým, na tej práci zúčastneným. Malo to herecké obsadenie, to najlepšie, čo vtedy bolo.

Nebudem menovať v žiadnom prípade režisérov, ktorých som miloval viac ako iných (*smiech*). Ja som si myslel, že sa treba prispôbiť v otázke spolupráce, empatie, ľudskosti a priateľstva. Nemal som problémy s týmto. Či oni mali problémy vzhľadom ku mne, to by bolo dobré ich sa spýtať (*smiech*).

Pod ktorý svoj film by ste sa ihneď podpísali?

Z televíznych inscenácií by som menoval jednu, robil som ju s režisérom, s ktorým som spolupracoval jediný raz, bol to Alois Ditrich a spolupracoval som s ním na filme – to už bolo po revolúcii, už sa to zrazu nevolalo televízna inscenácia, ale sa to začalo volať videofilm –, ktorý sa volal *Advent*. Spomínam ju len preto, že tam je, podľa mňa, vpísaný spomínaný tzv. Rjachovského rukopis. Pri *Buddenbrookovcoch* nemôžem povedať, že to bol nejaký môj vytríbený štýl práce. Na takú vec to bola požiadavka na príliš rôznorodé množstvo priestorov. Tam som siahol po materiáloch, ktoré neboli dovtedy používané na scéne, ktoré síce boli drahé, ale ktoré zrazu potom postupne začali byť bežne používané. Napríklad lepiace tapety na stenu vtedy nebolo možné dostať kúpiť. Nahradil som to dobovými látkami vyrobenými v najlepších textilných továrňach v severných Čechách, ktoré vyrábali drahé materiály na divadelné kostýmy. Nakúpili sme vtedy materiály na čalúnenie celých stien. V prípade *Buddenbrookovcov* som použil aj ďalší drahý, úzkoprofilový materiál: obrazové lišty, pozlátené aj nepozlátené, ktoré som použil na olemovanie tých textilných tapiet. Zrazu z toho vznikali pomocou týchto dvoch materiálov autentické povrchové úpravy dobových interiérov. To bolo v *Buddenbrookovcoch* nové. A naopak, v prípade *Adventu* si myslím, že to bol už môj vytríbený rukopis, ktorý som aplikoval na priestory tejto dekorácie.